

gheorghe
achitei

ce se va întâmpla
MÎINE



EDITURA ALBATROS



506368

Care va fi statutul artei
în lumea secolului ce se apropie?

Va dispărea oare arta,
așa cum susțin unii?

Ce situații estetice inedite
se vor ivi?

Intrăm într-o civilizație stînd exclusiv
sub semnul esteticului?

Poate oare înlocui computerul
persoana umană

și în materie de artă?

Sînt întrebări obsedante pentru fiecare dintre noi.

Orice am face, e imposibil să ne eschivăm
de la un răspuns oarecare.

Răspunsul nostru
poate fi naiv.

Răspunsul nostru
poate fi utopic.

Răspunsul nostru
poate fi contradictoriu.

Dar el în nici un caz nu poate lipsi.

DIN PARTEA AUTORULUI

Publicat pe parcursul anilor, desigur într-o formă care a permis ulterior substanțiale îmbunătățiri, « materialul » ce formează conținutul diferitelor capitole ale prezentului volum nu are nici cum pretenția epuizării problematicii, atât de complexe, în fața căreia se află astăzi estetica marxistă. Unele dintre ideile supuse discuției comportă fără îndoială și alte posibilități de interpretare decât cele găsite aici. Conștiința acestui fapt exclude, de la bun început, ideea că cineva poate fi unicul deținător al adevărului. Cel puțin în privința fenomenelor de cultură, e limpede că adevărul se legitimează numai în cadrul unei susținute confruntări de opinii.

Noua dimensiune
a esteticii

OMUL LA INFINIT

11

Încercăm cu toții să întrevădem, ori de câte ori se ivește prilejul, viitoarea evoluție a unor direcții culturale de astăzi. Care va fi statutul artei în lumea secolului ce se apropie? Va dispărea oare arta, așa cum susțin unii? Ce situații estetice inedite se vor ivi? Intrăm într-o civilizație stînd exclusiv sub semnul esteticului? Poate oare înlocui computerul persoana umană și în materie de artă? Sînt întrebări obsedante pentru fiecare din noi. Orice am face, e imposibil să ne eschivăm de la un răspuns oarecare. Răspunsul nostru poate fi naiv. Răspunsul nostru poate fi utopic. Răspunsul nostru poate fi contradictoriu. Dar el în nici un caz nu poate lipsi. Sîntem condamnați etern, pare-se, la a ne anticipa devenirea, la a ne face mereu proiecte, indiferent dacă, ulterior, ele se vor dovedi realizabile sau nu. Sîntem singurele ființe, probabil, înzestrate cu facultatea de a ne prevedea existența în timp. Peste zile. Peste ani. Peste secole și milenii chiar. Ne grăbim, însă, cîteodată, sau ne grăbim de multe ori, să știm « ce se va întîmpla mîine », fără a înțelege prea bine ce se petrece astăzi. Asistăm la manifestări estetice complexe. Ce sens posedă, totuși, fiecare din ele, în funcție de contextul social în care se face simțită? Devine foarte dificilă formularea unui răspuns « universal valabil » la această întrebare. Pentru că, dacă noi sîntem obișnuiți a discuta despre artă la modul general, arta totuși există numai ca sumă de aspecte particulare. Estetica, în măsura în care nutrește ambiția unei științe utile, solicită pe toți cei care i se consacră la cît mai multă chibzuință. E nevoie, într-adevăr, în secolul XX, pretutindeni, de un plus de chibzuință. Altminteri, ne vedem atrași într-o aventură livrescă, adeseori nu lipsită de interes, dar străină de propriile noastre interese. Căci, orice am face, noi nu putem discuta lucid despre artă fără a avea în vedere omul. Ca și arta, omul nu poate fi conceput « în general »; există numai oameni care, în funcție de timp și spațiu, manifestă anumite preferințe, sînt capabili de anumite și numai anumite sentimente. A uita un asemenea lucru înseamnă a discuta, la nesfîrșit, steril despre artă. Estetica își pierde orice importanță atunci cînd ajunge să facă abstracție de ceea ce oamenii vor de la artă, de ceea ce oamenii acceptă drept artă, de ceea ce « funcționează » drept artă în cadrul diferitelor epoci și al diferitelor culturi. Modalitatea de a exista la modul uman presupune, după cum știm cu toții, înainte de orice, conștiința — conștiința faptului că exiști alături de alții, că ești legat de contextul în care te afli și te afirmi. Cine sînt eu? Cine sînt ceilalți? Care sînt obligațiile mele față de ei și față de mine, care sînt obligațiile lor față de mine? Sînt întrebări la care artiștii și scriitorii autentici dintotdeauna s-au simțit obligați să răspundă, prin intermediul a ceea ce noi astăzi privim în muzee, ascultăm în sălile de con-

certe, urmărim în sălile de spectacol sau citim, ca literatură, în orele noastre de răgaz. Desigur, nici un răspuns nu poate să însemne înțelegerea definitivă a tuturor problemelor omului, dar ne poate ajuta ca această înțelegere să devină, pe cît posibil, mai apropiată de adevăr, mai conformă cu datele experienței. A exista, la modul uman, se traduce, așadar, prin a te întreba permanent în legătură cu tine, a-ți pune acele întrebări care să-ți permită constatarea că exiști într-un anumit fel, că acționezi într-un anumit fel, că te afli în anumite raporturi cu ceilalți. A exista, la modul uman, se traduce, așadar, prin a avea permanent conștiința propriei tale deveniri, a propriei tale treceri dinspre ce ești spre ce urmează să fi. Modalitatea umană de a fi presupune permanent interogația. Gîndirea umană autentică nu poate fi — se vede — decît interogativă. În măsura în care ne întrebăm pe noi înșine, ne cunoaștem pe noi înșine, ne depășim pe noi înșine, depășind lumea.

Umanismul, ca atitudine socială specifică, rămîne condiționat permanent de funcția interogativă a gîndirii noastre. Căci, oare ce altceva definește umanismul decît, ca să ne exprimăm cu o frază din Heidegger, *a reflecta și veghea ca omul să fie uman și nu in-uman, „barbar“ adică în afara esenței sale?* Și aici se întîlnesc, pare-se, forțele constructive cele mai diverse ale artei și literaturii progresiste contemporane, indiferent de orientările, tendințele și curentele la care pot fi atașate. Prin acest efort, arta și literatura de astăzi — întreaga sensibilitate artistică autentică de astăzi — conlucrează pentru ceea ce va fi mîine. Revine, deseori, în studiile contemporane de estetică, problema aceasta a relațiilor dintre artă și societatea contemporană.

Deținem, pe de o parte, marele tezaur umanist al artei progresiste din trecut.

Au loc, pe de altă parte, înfrigate căutări și experimente de ordin artistic, în vederea descoperirii unui nou umanism, în consens cu revoluția tehnico-științifică actuală, în consens cu toate realizările științei și tehnicii contemporane. Reprezintă arta care se închină în propriile sale probleme de ordin tehnic sau arta care se lansează în nebuna aventură a iraționalului soluții optime pentru aceste căutări?

Evident nu.

Nu e mai puțin adevărat că, în momentul de față, are loc un proces opus celui semnalat mai înainte, dar cu funcții aproape identice. Asistăm, odată cu apariția și dezvoltarea tehnicii reproducerilor, odată cu apariția cinematografului, odată cu apariția radioului și televiziunii, odată cu apariția tehnicii pick-up-ului și magnetofonului la un proces de difuzare — necunoscut încă pînă acum — a valorilor artei și a tot ce gravi-

tează în jurul artei, către un public eterogen, mai mult sau mai puțin — de obicei mai puțin — pretențios. Difuzată prin intermediul noilor mijloace de comunicație, după principiul cererii și ofertei, arta este nevoită, în societatea capitalistă contemporană, să facă serioase concesii gustului estetic scăzut, ajungând câteodată să se nege pînă și pe sine, ca artă, așa cum se neagă, din perspectiva opusă, arta ruptă de public. Chiar în cazul unei atente îndrumări și dirijări a mijloacelor și tehnicilor de comunicație în masă, pentru difuzarea și promovarea unei arte de condiție superioară va trebui să recunoaștem că reproducerea, bunăoară, nu poate înlocui decît parțial și cu unele efecte negative, ce nu trebuie ignorate, originalul — opera de artă autentică; prin însăși condiția sa, spectacolul de televiziune nu e totuna cu spectacolul teatral pe care avem impresia că îl reproduce; un concert transmis la radio nu poate fi asemuit cu cel ascultat în sală. Un atare proces de deformare, firească atunci cînd arta este difuzată prin intermediul noilor mijloace de comunicație, nu trebuie confundat cu ceea ce înțelegem noi prin degradarea și decăderea artei în societatea capitalistă contemporană, unde, pe lîngă factorii de ordin tehnic, mai intervin alții, de ordin social acut, care fac într-adevăr imposibil de prevăzut pentru artă vreo altă cale decît « sfîrșitul ». Atît de mult se vorbește la ora actuală în Occident despre « sfîrșitul artei », încît cineva care nu posedă simțul realității în suficientă măsură poate fi tentat să acorde valoare de adevăr unor idei complet false.

Va trebui să ținem seama că dacă este vorba despre un « sfîrșit al artei », nu putem concepe lucid acest « sfîrșit » decît în lumina unei arte și a unei literaturi ce însoțesc specific numai o lume ea însăși condamnată pieirii, ea însăși condamnată la un sfîrșit istoric irevocabil. În condițiile societății noastre socialiste, nu putem să nu luăm în discuție fenomenul artei în lumina obligațiilor pe care arta, pe linia tradițiilor sale milenare, le are din punct de vedere educativ și formativ, în afirmarea, pe toate planurile, a valorilor noii societăți.

PROCESUL UNEI ȘTIINȚE

14

Opinii dintre cele mai contradictorii s-au exprimat în ultimele decenii cu privire la posibilitățile esteticii de a funcționa eficient. Pe de o parte, amploarea și diversitatea studiilor de estetică a devenit un fapt de necontestat. Pe de altă parte, se aud din ce în ce mai multe voci care se îndoiesc de utilitatea acestor studii. Un adevărat proces a fost intentat esteticii într-o seamă de scrieri mai recente. Nu e vorba — după cum observa cineva — numai de a pune în dubiu diferite concepte ori soluții fundamentale ale « științei despre frumos », ci însăși legitimitatea ei disciplinară. Este știut că orice știință își formulează postulatele pornind de la cercetarea unui material determinat, interzicându-și generalizările ce nu pot fi verificate pe o cale sau alta. Estetica, susțin unii, deși se pretinde știință, operează adeseori în spiritul filosofiei speculative, sub al cărei patronaj nu o dată a fost situată, formulând ipoteze și « legi absolute », în afara oricărui contact cu fenomenul artistic concret sau, cel mult, în prezența unui contact, a unei experiențe limitate. De aici invalabilitatea lor, caracterul lor precar.

Ugo Spirito — figură de prim plan a gândirii estetice italiene de azi — în *La mia prospettiva estetica*, — observa că există două moduri fundamentale de a concepe estetica: *unul*, în care conținutul ei e presupus ca dat evident al experienței comune și vine definit aproximativ și dogmatic, ca orice conținut al cercetării științifice, și *altul*, în care conținutul e ridicat la rangul « universalilor », accesibil numai filosofilor. Firește, în acest ultim caz, singura verificare posibilă și singura care poate interesa pe cineva este aceea privind consecvența logică a pozițiilor formulate.

Principală categorie de care se ocupă estetica filosofică este, de obicei, arta, iar câteodată o categorie și mai abstractă: frumosul. Arta însă, și cu atât mai mult frumosul, constituie ceva foarte greu definibil. Asupra conținutului acestor două « esențe » nici filosofii, nici esteticienii și cu atât mai puțin artiștii, nu au căzut vreodată de acord. Fiecare tip, gen, specie ori subspecie mai mult, chiar, fiecare operă își are propriile sale exigențe, nereușind să ilustreze suficient decât propria sa existență. E limpede că, în aceste condiții, unanim acceptate de cercetările moderne în domeniul artei și literaturii, orice generalizare privitoare la un aspect sau altul al fenomenului creației artistice conține o doză însemnată de arbitrar, ale cărui proporții depind de nivelul la care această generalizare se face: al speciilor, al genurilor sau al tipurilor de artă.

« Procesul esteticii » a început relativ demult. Încă în *Kritik der Urteilskraft* puteau fi întrevăzute premisele unor serioase dificultăți ce aveau să se ivească în tratarea problemei frumosului și a categoriei de artă. Ulterior, odată cu fixarea pozițiilor estetice ale « școlii idealiste », în opoziție cu cea « formalistă »,

contradicțiile interne ale esteticii s-au adîncit și mai mult, progresînd, sub forme diverse, pe tot parcursul secolului al XIX-lea, așa încît, în 1906, Max Dessoir își permitea să propună, deja, separarea domeniului esteticii de cel al « științei generale a artei ».

« Criza instituțională a esteticii » — ca să folosim terminologia unui autor italian care a întreprins recent, în această direcție, o interesantă cercetare (Armando Plebe : *Processo all'estetica*, 1959), — va fi scoasă în evidență, cu deosebire, de către o serie de savanți englezi și americani. În 1923, C. K. Ogden și I. A. Richards tipăresc *The Meaning of Meaning*, un studiu prin care se demonstra, în mod ingenios, că definițiile estetice sînt expresii pur evocative, și nicidecum definiții științifice. Cercetările esteticii semantice vor exploata foarte mult observațiile lui Ogden și Richards. A. Y. Ayer, în *Language, Truth and Logic* (1936), nota, fără nici un fel de echivoc : « termeni estetici ca frumos și urît sînt folosiți cum sînt folosiți termenii etici, nu pentru a face aserțiuni de fapt, ci pentru a exprima oarecare sentimente și a provoca oarecare reacții ». Zece ani mai tîrziu, Charles Morris, în *Signs, Language and Behaviour*, reluînd această idee, va mărturisi că « nici un semn nu-i estetic și, ca atare, tentativa de a izola o clasă specială de semne estetice apare drept eronată ». Paralel cu procesul semantic intentat esteticii, numeroase alte intervenții contemporane vin să sublinieze necesitatea refundamentării acesteia ca știință bazată nu pe abstracțiuni și speculații de o dialectică mai mult sau mai puțin îndoielnică, ci pe materialul concret al artei, istoricește determinat, refuzînd, pe cît posibil, orice intervenție de ordin subiectiv, orice încercare de forțare a concluziilor ce se cer desprinse din analiza materialului faptic dat. Pentru Thomas Munro (*Toward Science in Aesthetics*, 1956), principala servitute a esteticii ar consta în confundarea atribuțiilor acesteia cu cele ale criticii de artă : « Uneori se simte în estetică necesitatea unui descriptivism precis și a unei evitări a judecăților de valoare exprimate sau implicate, stabilind, în schimb, faptele așa cum le constatăm. În perioada pre-științifică, în toate științele, raportarea faptelor era amestecată cu evaluări personale, cu expresii de aprobare sau dezaprobar. Astfel, biologia de început lăuda leul și pelicanul ca sălbăticiuni nobile și ne învăța o bună lecție de morală. Azi, biologul „observă” dezagreabila făptură la fel cum „observă” virusul tifoid, cu aceeași grijă apasională; simțămintele sale față de ele nu au loc în relatarea lui privind structura și comportamentul lor. Estetica a fost atît de grăbită să ajungă știință, încît a neglijat cercetarea faptică a fenomenului artistic. În estetică, faza descriptivă încă nu e complet conștientă și consistentă. În studiile curente de artă, descrierea faptelor e mereu amestecată cu judecăți de valoare ». Munro consideră aceasta drept

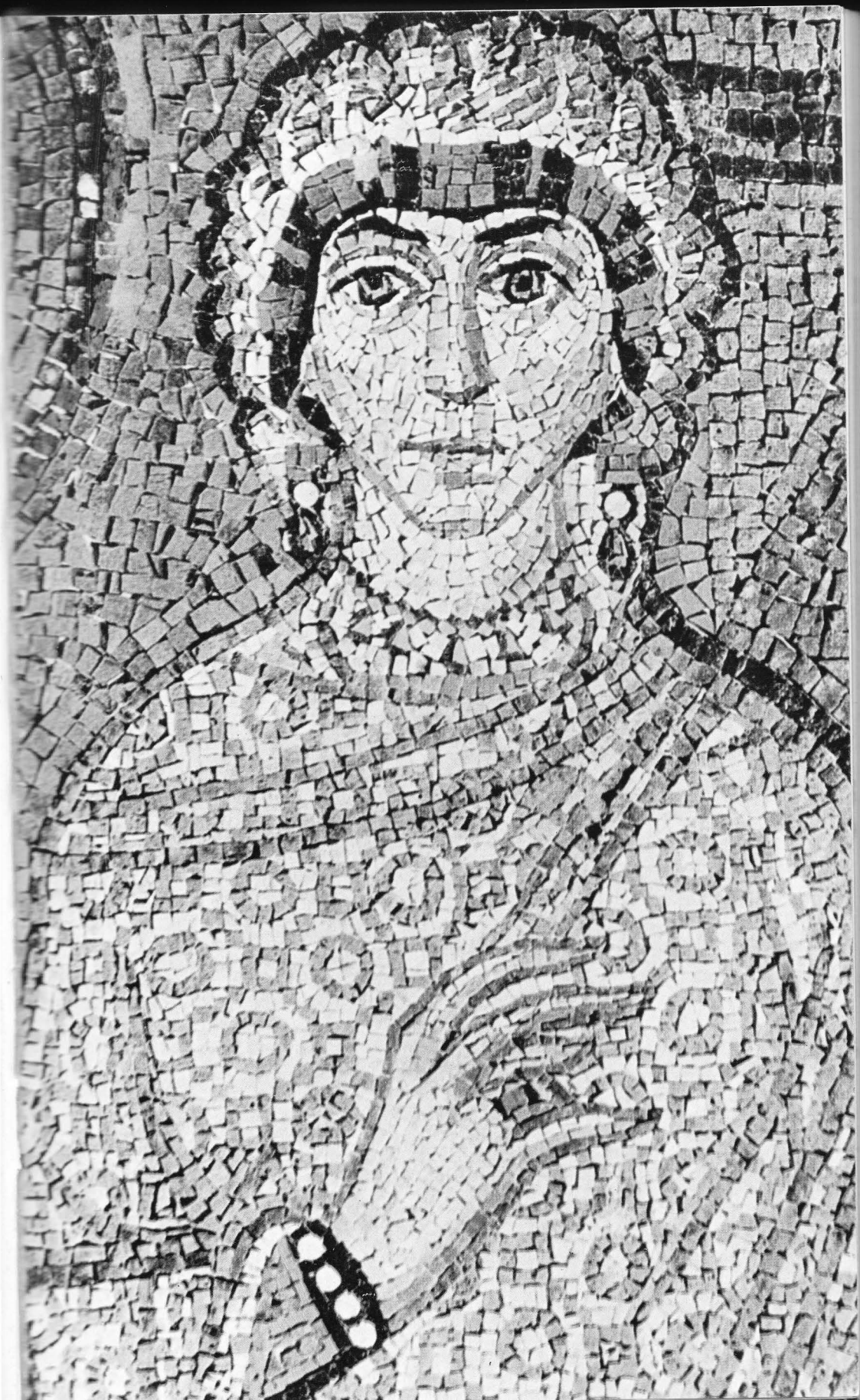
16

caz de « naivă supraviețuire a mentalității pre-științifice, cînd cercetătorul își proiecta propriile sale emoții, afirmînd că lucrurile sînt într-adevăr în acord sau în dezacord cu ceea ce îi place lui ».

Examinînd diversele poziții exprimate în ultimele decenii cu privire la legitimitatea științei esteticii, Armando Plebe, în cartea amintită, ajunge la următoarele concluzii: « Filosofia se poate ocupa de artă (ca de orice altă activitate), integrînd-o problematicei sale generale, însă nu o poate defini, nici teoretiza; știința artei (pentru a o denumi astfel), poate teoretiza arta, însă nu poate să se ridice deasupra contingenței diverselor arte; filosofia poate, și deci trebuie să vegheze ca limitele respectivelor arte să nu fie încălcate. Aceasta ne permite constatarea că procesul esteticii înseamnă, de fapt, trecerea de la estetică la estetici ». Unor atari păreri li se opun cele potrivit cărora estetica, orice s-ar spune, rămîne totuși o știință « pur filosofică »: « Nefiind nici o simplă deducție de consecințe ale unei metafizici oarecari, sau ale unei filosofii presupuse, nici artă sau poetică sau critică sau istorie, estetica va trebui să fie mai degrabă gîndire filosofică și reflecțiune izvorită din viul contact cu experiența. Vasta fenomenologie pe care trebuie să se bazeze și căreia criticii, istoricii și cunoscătorii tehnicilor artistice îi aduc indispensabila și insubstituibilă lor contribuție, îi oferă o infinită posibilitate de înnoire și-i propune o infinită multiplicitate de probleme, acordîndu-i astfel, departe de a o compromite, o indiscutabilă valoare speculativă » (Luigi Pareyson: *Conversazioni di estetica*, 1966).

Acesta pare un punct de vedere mai acceptabil.

Și, totuși, supus unui examen logic sever, conținutul tradițional al conceptului de estetică se dovedește aproape lipsit de orice consistență. Estetica veche, cel puțin, era întotdeauna ori teorie, ori psihologie, ori sociologie, ori filosofie a artei. Totul depindea de ponderea pe care una sau alta dintre aceste discipline o avea în cadrul fiecărui studiu, al fiecărui tratat ori sistem estetic. Pentru esteticianul de acum opt decenii, știința căreia i se consacra nu putea fi decît teorie, filosofie, psihologie ori sociologie a artei. Optarea pentru una din ipostazele amintite și negarea absolută a celorlalte devenea obligatorie. Cine urmărește ceea ce se publică acum în domeniul esteticii e surprins de relativismul pretutindeni manifestat. Fenomenul a căpătat extindere mai ales după ultimul război. Pentru esteticianul de astăzi, problema nu se mai pune în termeni: estetica nu este psihologie, ci sociologie sau filosofie a artei. Atît « psihologismul estetic », cît și studiile de estetică sociologică, de estetică filosofică și teoria artei și-au justificat, în decursul anilor, dreptul la existență, au contribuit în mod specific la înțelegerea problemelor artei. Sociologia, psihologia și filosofia



*Patru momente (imaginile color)
din evoluția istorică
a portretului feminin,
ilustrind un drum care duce,
în pictură,
de la imaginea plastică inteligibilă
la suprafața compusă astfel încât
să nu mai poată fi recunoscut nimic.
Portretul de ieri. Portretul de azi...
Dar portretul de mâine?*

Ravenna

*Biserica Sfântul Vital
(Detaliu)*

artei ne apar, acum, deopotrivă îndreptățite. Estetica, prin urmare, va trebui să fie luată în considerare ca o *totalitate* de contribuții aduse la înțelegerea fenomenului artistic, iar pe un plan mai larg la înțelegerea unui important sector al culturii. Ce mai rămîne atunci din vechea concepție despre estetică? Mai putem vorbi oare despre o știință a frumosului și a celor mai generale legi de dezvoltare a artei, care și-ar fi cîștigat autonomia — așa cum remarcă Raymond Bayer în *L'esthétique mondiale au XX^e siècle* — exclusiv în ultima jumătate de veac, cînd vedem că însuși obiectul esteticii se pulverizează, dispărînd ca tot armonios, ca unitate de sine stătătoare, din cîmpul cercetării? Știința esteticii pare a trece astăzi printr-o perioadă de *criză*. Armando Plebe nota, însă, cu oarecare temei, în prefața volumului *Procesul esteticii*, că secolul XX ar putea fi luat în considerare, e adevărat, ca secol al crizei esteticii, dar și al triumfului acesteia. După esteticianul italian, noțiunea de « *criză* » nu trebuie luată în sensul consacrat de « *catastrofă* », de situație dramatică în care este amenințată existența a ceva. Termenul de « *criză* » mai desemnează și starea de dificultate momentană în care se găsește ceva sau cineva, ca urmare a unor transformări pozitive, ca moment în care se realizează un salt dialectic de la un stadiu inferior la altul superior. Într-un asemenea caz, cuvîntul « *criză* » pierde o mare parte din încărcătura sa de dramaticitate (vezi, de asemenea, Emillio Garroni, *La crisi semantica delle arti*, 1964). Astfel, « *criza* » instituțională a esteticii clasice devine echivalentă cu eforturile de fundamentare a unei noi științe, cu postulate incomparabil mai simple.

II

Refundamentată pe baze moderne, estetica se « *vrea* » astăzi o știință cu un cîmp de cercetare deschis și metodic accesibil, în cadrul căreia investigațiile concrete sînt tot mai mult preferate interpretărilor speculative și metafizice, după cum se exprima Max Bense în eseul *Bazele unei estetici moderne*, publicat în volumul *Arte e cultura nella civiltà contemporanea* (1966). Analizele improvizate, concluziile obținute pe bază de « *fler* », cedeară tot mai mult locul « *observației de laborator* », « *experiențelor concrete* ». Principalele direcții în care se dezvoltă « *noua estetică* » par a fi cele privind condiționarea socială a operei de artă, locul diverselor arte în cultura contemporană, structura noțiunii de public, oscilația gusturilor, natura limbajului artistic.

Un rol important, în cadrul eforturilor întreprinse în ultimele decenii în vederea demistificării vechiului concept de estetică

și a constituirii unei științe refractare dogmelor, concluziilor abuzive și raționamentelor nefondate, l-a avut filosofia lui John Dewey. Potrivit concepției gânditorului american, separația clasică, proprie gândirii anterioare, între om și natură, materie și spirit, practică și teorie, muncă și contemplație, nu face decît să reflecte pe planul speculației o nedreptate existentă încă din societatea antică: împărțirea oamenilor în sclavi, privați de dreptul la orice activitate creatoare, și stăpîni, creatori de valori spirituale, consacrați contemplației. Lumea contemporană ar fi însă « democratică ». De aceea, modul clasic de împărțire a activităților umane — în practice și spirituale — nu i se potrivește.

Pentru Dewey, omul, acționînd asupra lumii, acționînd asupra celorlalți oameni, acționînd asupra sa însuși și, totodată, suferind acțiunea acestora, realizează o permanentă și indivizibilă experiență. Viața socială nu ar fi altceva, în consecință, decît experiență umană. În estetică, concepția clasică ducea la înțelegerea frumosului în sine, care cobora în lumea experienței din regiuni imateriale. Consecințele unei atari concepții nu puteau fi altele decît ruperea creației artistice de celelalte forme ale activității umane, izolarea operei de artă de existența comună. Dewey concepe esteticul ca aparținînd în întregime lumii terestre, fiind o calitate a experienței umane generale și anume aceea calitate care o diferențiază de activitățile mecanice, de activitățile reflexe. Experimentator va fi, dintr-o atare perspectivă, nu numai savantul, ci și artistul, deosebirea între ei constînd în transcrierea datelor experienței, în « memorarea » lor — primul folosindu-se de anumite simboluri abstracte deja create, celălalt, realizînd din « materie sensibilă » o construcție de simboluri noi. La Dewey, plăcerea estetică se traduce prin plăcerea unei experiențe împlinite, realizate pe deplin, așa cum am fi dorit-o noi. Refuzul contemplației coincide obligatoriu, conform gândirii celui care a scris *Art as Experience*, cu apariția științelor umanistice moderne, toate avînd caracter experimental. Dovedindu-se imposibil de izolat din contextul social dat, esteticul solicită o cercetare « combinată », la dimensiunile întregului ansamblu, ale totalității în devenire. Obiecția care i s-a adus filosofului american ține de faptul că, în contact cu opera de artă, cel puțin spectatorul nu săvîrșește nici o « acțiune », ci realizează doar un act de . . . « contemplație ». Totuși, ideea imposibilității unei separații stricte între artă și celelalte forme de activitate umană, între experiența estetică și celelalte forme de experiență nu a fost părăsită și ea revine în cele mai multe cercetări contemporane de estetică, mai ales din S.U.A. Se pornește de la ideea că apariția și configurația unei opere de artă nu pot fi privite ca întîmplătoare. Contextul social în care apare o carte sau un tablou le condiționează integral. Format

în anumite condiții sociale, pictorul sau poetul nu va putea niciodată să iasă complet din limitele propriei sale existențe, să se detașeze de ea. Factorii de ordin temperamental, diverse aptitudini și dispoziții psihice, limba în care scrie sau vorbește, întâmplările trăite, tradițiile moștenite, întregul univers moral al colectivității căreia îi aparține, cultura, conștiința estetică a acesteia, formează primul grup de elemente prin prisma cărora artistul se vede legat de ansamblul social, de totalitatea ce l-a produs.

Al doilea grup de elemente privește înseși exigențele acestui ansamblu față de opera de artă, comportamentul lui. Orice operă de artă apare pentru că e cerută de un anume *public*, pentru că vine să răspundă anumitor necesități în materie de *gust*, anumitor preocupări spirituale comune unui grup social oarecare. Dar publicul, la rândul său, nu este nici el ceva omogen, fiecare individ avînd exigențe și preferințe proprii, în acord ori în dezacord cu ale altora. Nu numai atît: nici măcar conștiința estetică a aceluiași individ nu funcționează ca un tot armonios. Chiar în cadrul ei, modernul alternează cu desuetul, profundul cu frivolul etc. Cineva poate, de exemplu, să nu înțeleagă muzica modernă și, prin urmare să n-o prefere, fiind în același timp un pasionat al poeziei lui Eliot. La dimensiunile întregii colectivități, însă, diferențele de ordin individual se estompează, impunîndu-se numai ceea ce intră în fondul de cerințe comune.

Astfel, deși subiectivă în raport cu individul, aprecierea estetică are totuși o bază obiectivă. Un estetician italian, Gillo Dorfles, într-o încercare de a determina, *Le oscillazioni del Gusto* (1958), își propune să fixeze parametrii între care aceste oscilații se produc, analizînd cauzele lor. Dintre acestea, unele sînt de natură socială: civilizația în care se nasc indivizii, posibilitățile materiale ce le au spre a-și croi drum către valorile spirituale autentice și a-și însuși un anumit tip de cultură, timpul liber de care dispun etc.; altele sînt de natură tehnică: descoperirea noilor materiale utilizate în artele plastice, apariția cinematografului, a televiziunii, a radioului; altele, în fine, de ordin etic și religios: persistența unor prejudecăți, influența religiei asupra unor categorii de indivizi etc. Oscilațiile gustului se măsoară, în acest caz, în raport cu perturbațiile survenite pe planul existenței sociale, în funcție de cauzele enumerate. Iată deci, la lucru, în serviciul sau în ajutorul esteticii: antropologia — studiind obiceiurile, tradițiile culturale ale publicului căruia i se adresează arta; sociologia — studiind condițiile materiale ale apariției operei de artă; psihosociologia și psihologia socială — cercetînd comportamentul publicului, capacitatea lui de a reacționa în fața unui produs artistic determinat, reacțiile psihologice standard...

În legătură cu *standardurile estetice*, atît sociologia, cît și lingvistica și estetica și, bineînțeles, psihologia, se arată foarte interesate. Judecățile de gust și valoare pe care le formulăm în legătură cu o operă sau alta s-au dovedit a nu fi chiar așa de originale cum se credea altădată. Numeroase reguli sociale, determinate de cauze precise, reușesc să se mențină, devenind cu timpul obișnuințe mentale, imperative inconștiente, care cîteodată ne fac opaci în fața fenomenelor artistice noi și pozitive. Și în materie de apreciere a operelor de artă, ca și în alte domenii de activitate spirituală, premisele unei judecăți inițial pozitive pot constitui, prin repetare, premisele unei prejudecăți, îndeplinind de astă dată o funcție negativă, conservatoare. Studiul atent al reacțiilor estetice standard, atît din punct de vedere psihologic, cît și lingvistic sau logic, este utilizat adeseori în determinarea particularităților conștiinței estetice a diverselor grupuri, pătri sociale, clase sau națiuni, în organizarea științifică a educației estetice. Există apoi structuri artistice standard, diferite tipuri de construcții literare și artistice, de rezolvări: de motive, de teme, de formule ce revin inconștient în creația unui artist ori a mai multor artiști; studiul lor multilateral permite, alături de studiul altor elemente, determinarea a ceea ce arta unei regiuni ori a unei țări are specific. Cercetările structuraliste, mai ales, au obținut în această privință rezultate de-a dreptul spectaculoase.

Dintr-un unghi de vedere diferit se cere abordată relația operă — public. După cum remarca, pe bună dreptate, Guido Morpurgo Tagliabue, în a sa *Esthétique contemporaine* (1960): « Opera de artă se prezintă ca o necunoscută determinabilă la întîlnirea dintre intenția autorului și interpretarea publicului, însă fiecare dintre acești termeni, la rîndul său, este un rezultat dificil de determinat, pentru că nu-l putem obține fără celălalt termen ».

Între opera de artă și publicul ei se ivește astfel un alt grup de probleme, referitoare la limbajul artei, al căror studiu presupune, de asemenea, cercetări « combinate ». Opera de artă nu poate fi înțeleasă decît în măsura în care emoționează, în măsura în care « stîrnește sentimente ». Arta fără emoție e un nonsens. Estetica veche privea, de obicei, opera de artă ca pe un vehiculator de emoții. Artistul căuta să transmită, prin intermediul imaginilor, « ceea ce simțea ». Teoria *Einfühlung*-ului, pentru prima dată, înțelege plăcerea estetică ca rezultat al contopirii sentimentelor subiectului cu obiectul, ca disoluție a fluidului liric emanat de cel dintîi în masa celui din urmă, structural creat pentru un asemenea act. Cercetările estetice mai noi, întreprinse în cadrul școlii semantice, văd, dimpotrivă, în opera de artă, nu « expresia » unui sentiment trăit, ci concepția sau ideea sentimentului, forma lui pură, ritmul însuși al

vieții. Pentru Susanne Langer — autoarea unei interesante și seducătoare cărți de estetică — *Feeling and Form* (1953), arta nu provoacă emoții, ci oferă echivalente abstracte ale unora dintre dispozițiile noastre afective. Cartea lui Susanne Langer constituie un model de exploatare inteligentă a posibilităților oferite cercetărilor estetice de cuceririle obținute în domeniul teoriei moderne a artei, a psihologiei, sociologiei și lingvisticii. Structura semnului artistic, « iconic » — după expresia lui Charles Morris — reprezintă ea însăși un domeniu destul de vast, preocupând cercetările estetice din ultima vreme. Ne întâlnim aici cu un grup de probleme al căror studiu implică, iarăși, o abordare din punctul de vedere al mai multor discipline: cele referitoare la accesibilitatea artei contemporane. În fața metamorfozelor surprinzătoare petrecute în secolul XX pe tărîmul muzicii, al literaturii, al picturii și sculpturii, estetica tradițională se consola cu gîndul că arta trece printr-un proces de decadentă, rupîndu-se treptat de public. Or, tocmai acolo unde părea că pentru artă nu prea există perspective de a supraviețui, s-au deschis nelimitate posibilități de dezvoltare. Producția industrială, treptat, tînde ea însăși să atingă întrucîtva valoarea produselor artei, să confere obiectului realizat în serie, alături de utilitate, și valențe estetice. Tot Ugo Spirito, într-un articol — *Funzione Sociale dell'arte* — inclus în volumul *Critica dell'estetica* (1964), vorbind despre noua dimensiune a esteticului în epoca noastră, despre pătrunderea valorilor estetice în cele mai intime resorturi ale vieții cotidiene, de la amenajarea interioarelor pînă la difuzarea în masă a reproducerilor artistice, de la lărgirea considerabilă a sferei de influență a teatrului și cinematografului pînă la caracterul « estetic » al unora dintre emisiunile de radio și televiziune, de la accesul la cultură al celor mai diverse categorii de oameni pînă la arta practică de largi cercuri amatoare, remarcă: « Artistul, cel dintîi, este pe cale de a obține acea comunitate de viață prin care orice eterogenitate a diverselor grade de conștiință e proscrisă, prin care oameni de vîrste, rase, civilizații și culturi diferite se întîlnesc în aceeași judecată de gust ».

Într-adevăr, nici acest aspect — aspectul antropologic — nu trebuie pierdut din vedere de către știința de astăzi a esteticii. El, însă, pare a se conforma cel mai puțin ambițiilor antispeculative care guvernează eforturile multor cercetători. Între tentația de a deveni științifică și imposibilitatea de a nu fi și speculativă vom recunoaște « dilema » specifică a esteticii de astăzi. Se cere, poate, precizat că termenul « speculație » comportă două accepțiuni — una « pejorativă », alta « nepejorativă ». Accepțiunea pejorativă se bazează pe faptul că « speculația » este întotdeauna confortabilă și constituie o evitare a drumului aspru spre adevăr, iar, cîteodată, a adevărului însuși. Ce pre-

22

supune, în fond, condiția « speculativului »? Presupune interpretarea exagerată, de către subiect, a anumitor note reale — dar insuficiente — ale obiectului și utilizarea lor astfel, în scopul obținerii unor concluzii convenabile.

De obicei, cînd aud cuvîntul « speculativ », unii sînt gata să protesteze: estetica este o știință riguros fundamentată, cu legi și metode specifice, ea nu are nimic comun cu activitatea speculativă; estetica are un domeniu bine definit, ca orice altă știință. Cu toate acestea, latura speculativă, înțeleasă în sens de latură supozițională, își are un rost bine definit, inclusiv în cadrul studiilor moderne de estetică, stimulînd și solicitînd neîncetat spiritul creator pînă la obținerea probelor necesare instaurării certitudinii, instaurării concluziilor de vastă verificabilitate. În cadrul dezbaterilor contemporane de estetică pot fi distinse diverse grade ale « speculației », începînd cu presupoziția naivă, lipsită de orice fundament real, și terminînd cu supoziția rafinată, subtilă, plauzibilă, captivantă, de la ipoteza necesară pînă la postulatul absurd. Raportarea la realitate, chiar atunci cînd sîntem nevoiți să lucrăm în « zonele speculativului », reprezintă principala obligație morală și cea mai importantă garanție de adevăr pentru noi.

Preocupată de atari probleme și zbătîndu-se între atari dificultăți, estetica încearcă să se impună astăzi ca știință redimensionată după exigențele civilizației în care trăim.

Eforturile noastre, întreprinse pe parcursul paginilor ce urmează, se cer astfel înțelese.

«A ȘTI», «A CREDE», «A PRESUPUNE»

23

Principala problemă a esteticii de astăzi rămîne eficiența. Discuțăm mereu despre artă. Se scriu tratate despre frumos. Prezicem literaturii un anume viitor, pentru ca pînă la urmă lucrurile să se întîmple exact invers. Nu cred că există, cel puțin la noi, vreun estetician sceptic în privința posibilităților disciplinei la care subscrie de a funcționa ca știință. Nu cred că există, cel puțin la noi, vreun estetician sceptic, gata să declare că *nu știe ce este arta sau cum trebuie să fie arta*. Față de atîția oameni siguri de *cum* și *ce* trebuie să fie arta zilelor noastre, fiecare studiu de estetică — tipărit sau netipărit — ne-am aștepta să constituie un « program » aproape matematic.

Și, totuși, lucrurile nu stau chiar așa. Neajunsul multor cărți tipărite provine de acolo că realitatea le infirmă, cîteodată chiar total, că « mersul lumii » se dovedește altul decît cel « programat » de autorul cărții respective.

Există, indiscutabil, și o cantitate de studii pe care nu le infirmă nici istoria societății, nici devenirea artei. Sînt volumele abundînd în adevăruri de cînd pămîntul știute. Propun să nu ne ocupăm de ele acum.

Să ne ocupăm numai de cele care eșuează în spiritul aforismului creat de către Lucian Blaga: « Întîlnești cîteodată idei atît de frumoase, încît îți pare rău că nu sînt adevărate ». Ce valoare posedă ideile noastre despre artă și literatură pe care estetica încearcă să le ordoneze, fiindcă devine de la sine înțeles că orice știință ordonează și acționează în spiritul unor anumite cunoștințe? Ce valoare prezintă concluziile judecăților noastre în « materie » de frumos, atunci cînd ele se dovedesc atît de vulnerabile, raportate la « mersul » obiectiv al culturii? Din experiența cotidiană deținem cîteva adevăruri simple. Unul dintre acestea îl reprezintă faptul că nu despre tot ce se petrece « în jur » posedăm cunoștințe « precise ». Sînt situații despre care știm exact că se vor petrece astfel. $2+2=4$ constituie un rezultat imposibil de modificat, în afara cazului cînd ne imaginăm un alt tip de matematică decît cel clasic. Sînt situații despre care *nu putem ști exact* cum se vor desfășura. E cazul, însoțeauna, al « situațiilor estetice ». Dar nu numai estetice. Din considerente exclusiv metodologice să ne imaginăm limitele între care cunoașterea umană este posibilă. Vom avea, de o parte, limita lui « a ști », iar de cealaltă parte limita lui « a crede ». Sînt două limite imaginate, desigur, la modul ideal. Ce implică prima și ce implică a doua? Prima implică certitudinea bazată pe argument, certitudinea demonstrabilă. Aici, un rezultat îl exclude pe celălalt. « A ști exact » ceva presupune o concluzie ce epuizează toate argumentele posibile. « A ști exact » ceva ține exclusiv de domeniul rațiunii.

Cealaltă limită, a lui « a crede », implică adeziunea la concluzia — fără nici un argument fondat, implică opțiunea ce refuză

judicata logică. « Cred că este așa. Nu am nici un argument, sau am foarte puține argumente în sprijinul convingerii mele, dar așa simt eu ». Aici intervine factorul subiectiv.

Și în cazul lui « a ști », și în cazul lui « a crede », o concluzie le exclude pe toate celelalte. În primul caz, al lui *a ști* — deoarece nu permit argumentele; în al doilea caz, al lui *a crede* — deoarece opțiunea se face dincolo de argumente, în absența oricăror argumente.

A ști, la modul absolut, implică tipul de cunoștințe universal verificabile; *a ști* la modul absolut, implică tipul de cunoștințe obținute în condiții de luciditate, prin cenzurarea severă a sentimentelor, a pornirilor subiective de orice fel.

A crede, în condiția sa ideală, implică tipul de cunoștințe non-verificabile, obținute în condiții de maximă subiectivitate; *a crede*, în condiția sa ideală, implică concluzia prin excelență inexactă. *A ști*, la modul ideal, presupune reprezentarea întocmai a obiectului în mintea noastră; *a crede*, la modul ideal, presupune reprezentarea deformată — amplificatorie ori reductorie — a obiectului în mintea noastră.

A ști ar presupune, așadar, o poziție *demitizantă*, în măsura în care mitul se definește drept imagine amplificată sau redusă — oricum deformată — despre ceva. *A crede* ar presupune *mitizarea*. *A ști* ar reprezenta domeniul ideal al *științei*. *A crede* ar reprezenta domeniul ideal al ceea ce se definește, în principiu, ca *ideologie*. Într-o carte apărută în 1969 — *Ideologia e societă* — Carlo Mongardini observa, nu fără oarecare temei: « Poate niciodată ca în acești din urmă ani nu s-a scris atîta despre ideologie și niciodată prezența fenomenului ideologic n-a fost atît de pregnantă în extinderea și în multiplicarea raporturilor sociale. Dar, devenind din ce în ce mai actuală, problema ideologiei a ajuns să capete, la unii, sub multiple aspecte, o nuanță ideologică, revelată de indeterminarea și acceptarea acritică a termenului. Astfel, se vorbește și se scrie despre « țelul ideologiei » sau despre « ideologia științifică », considerîndu-se de la sine înțeles semnificatul termenului..., în timp ce, în realitate, pe planul cercetării științifice batem încă pasul pe loc cu privire la răspunsul asupra întrebării: ce este ideologia? »

Pentru înțelegerea conceptului de *ideologie* considerăm necesară o scurtă recapitulare a ideilor reținute pînă acum. Deci: în procesul cunoașterii, fiecare dintre noi își formează permanent despre lumea din jur atît unele reprezentări exacte, cît și altele, mai mult sau mai puțin inexacte. Reprezentările noastre exacte despre lume țin, în mare, de domeniul științei. Reprezentările inexacte despre lume țin, în mare, de domeniul ideologiei.

Domeniul științei, al cunoașterii *precise și lucide* presupune o situație de abordare «severă» a obiectului, lipsită de patos, lipsită de «simpatie». Știința e întotdeauna *rece, lucidă, precisă, obiectivă*.

Domeniul ideologiei presupune, dimpotrivă, o situație de deformare a obiectului, prin reducere sau amplificare, în funcție de atitudinea noastră. Reprezentarea deformată a obiectului din perspectiva diverselor noastre trebuințe și interese e necesară tocmai pentru a acționa în sensul acestor trebuințe sau interese, tocmai pentru a ne « entuziasma » în acțiunile ce le întreprindem. Pe parcursul istoriei cunoașterii, pe măsură ce domeniul științei își extinde granițele, deformările de altădată sînt de obicei corectate sau reduse; apar însă zone noi ale realului, unde e încă imposibil de operat, în spiritul exact și rece al științei, unde obiectul posedă încă acea forță de fascinație care îl face imposibil de stăpînit altfel decît prin intermediul sentimentului. Desigur, cunoașterea umană nu se realizează niciodată exclusiv pe linia unuia sau altuia dintre cele două domenii — al științei sau al ideologiei. Cunoașterea umană implică, permanent, în proporții diferite, atît efortul spre *luciditate* și *precizie*, cît și „sentimentul” pentru obiect. La nivelul întregii cunoașteri umane funcționează deopotrivă argumentul logic și simpatia, netrecută prin filtrul rațiunii, pentru obiect. Argumentul anticipează viitoarea cunoaștere « precisă » a obiectului. Lipsa de argument ne menține în limitele reprezentării « inexacte » despre obiect. Cînd Engels, în *Anti-Dühring*, definea ideologia ca pe un sistem de reprezentări deformate despre realitate, avea în vedere, fără îndoială, tocmai o atare « logică ». A reține însă atît din interpretarea marxistă a conceptului de ideologie este insuficient. Lenin, în deosebi, a stăruit atent asupra originilor de clasă, care se întrevăd dincolo de originile gnoseologice ale conceptului de ideologie. În condițiile societății împărțite în clase antagoniste, sistemul de reprezentări deformate, ivit firesc în procesul cunoașterii, reflectă poziția acestor clase și interesele lor în cadrul vieții sociale. Deformările ivite în procesul cunoașterii ajung să fie aservite poziției diferitelor clase și intereselor acestora în existent. În funcție de natura grupurilor umane ce figurează la nivelul fiecărei societăți, vom recunoaște astfel ideologii conservatoare și ideologii progresiste. Conștiința funcției sociale a ideologiilor ne obligă la recunoașterea adevărului că, deși în condiții determinate necesare, diversele sisteme de cunoaștere deformată a realului nu pot niciodată înlocui sau suplini cunoașterea de tip științific — lucidă, precisă, obiectivă. Aspirația ideologiilor progresiste spre condiția științifică este un fenomen cunoscut. Lenin folosește termenul de « ideologie științifică », posedînd o atare accepțiune, de sistem de reprezentări deformate al unei clase progresiste, reprezentări ce aspiră la condiția de exactitate, obiectivitate, luciditate. O astfel de ideologie este, pentru Lenin, ideologia proletariatului. Fără îndoială, nu se poate vorbi serios despre *a ști* și *a crede* « la modul absolut ». Cele două poziții coexistă și fuzionează,

tot timpul, în diverse proporții, mai mari sau mai mici. Între acești «parametri», Bertrand Russell ne propune să distingem domeniul unui alt «verb»: *a presupune*. A presupune implică situația cînd, pentru concluzia formulată, avem un număr de argumente reale, controlabile, dar nu suficiente pentru a exclude și o altă concluzie. A *presupune* îl implică parțial pe *a ști*, dar și pe *a crede*. Aici sînt posibile mai multe concluzii: presupun, bănuiesc că așa este, în virtutea următoarelor argumente pe care le dețin, dar poate fi și altfel, în virtutea tuturor argumentelor pe care nu le dețin. A *presupune* implică și situația de abordare lucidă, «obiectivă» a obiectului, și situația de abordare subiectivă a lui. A *presupune* implică, deopotrivă, mitizarea și efortul de demitizare.

Să recunoaștem că, dintre științele sociale, cel puțin estetica, stă, în bună măsură, sub semnul verbului *a presupune*. Într-o oarecare măsură, ea devine din acest punct de vedere o știință speculativă, adică implică folosirea exagerată a argumentului, specularea lui, în efortul de a obține concluzii cu pretenții de universalitate. Reprezentarea despre obiect în condițiile lui *a presupune* e numai aproximativ exactă. Persistă, însă, nostalgia lucidității și a exactității, proprie tuturor științelor. În măsura în care o poziție estetică determinată se bazează exclusiv pe argumente controlabile și nu își permite decât concluzii verificabile, poziția estetică respectivă manifestă tendința de deplasare dinspre «*a presupune*» spre «*a ști*». Poziția estetică respectivă nutrește în acest caz ambiții «științifice» autentice. În măsura în care o poziție estetică determinată se bazează mai puțin pe argumente controlabile și ignoră verificabilitatea concluziilor sale, poziția estetică respectivă manifestă tendința de deplasare spre domeniul lui «*a crede*». În condițiile culturii contemporane, vom întîlni poziții estetice și de un fel și de altul, — după cum vom întîlni și un tip de estetică navigînd cuminte în apele teritoriale ale lui «*a presupune*», pe linia esteticii tradiționale de recunoscut prestigiu.

Estetica devine științifică în măsura în care o concepem ca operînd exclusiv la nivelul argumentului controlabil și verificabil, în măsura în care nu își permite concluzii «nef fondate». Legătura cu practica, apelul la realitatea vie a artei, efortul de menținere lucidă în real, constituie principala garanție de științificitate pentru orice estetician marxist.

Astfel, estetica poate fi și este tot mai mult concepută astăzi ca o știință operativă și eficientă. Eficiența ei se cere apreciată, însă, altcum decît eficiența științelor exacte, cea a «științelor umane» sau a «științelor naturii». Științele sociale, printre care și estetica, operează exclusiv cu *presupoziții*, definindu-se astfel ca științe prin excelență *ideologice*. Chiar cînd sînt bazate pe o experiență estetică și artistică verificabilă, studiile de

estetică nu își pot permite absolutizări de tipul celor pe care și le permit științele exacte. Realitatea vie a artei este de așa natură, încât devenirea ei rămîne imprevizibilă, încît rămîne loc întotdeauna pentru surprize, încît tot timpul ceva scapă cuprinderii și înțelegerii noastre momentane.

Științele sociale devin științe eficiente doar în măsura în care ajung să capete conștiința relativității concluziilor extrase dintr-un material faptic determinat. Fără această conștiință supoziția se transformă în dogmă, deplasarea dinspre zona argumentului spre cea a opțiunii nebazată pe argument realizîndu-se cu maximă viteză și cu efecte contrarii celor scontate.

Dacă judecăm, bunăoară, progresele esteticii noastre numai prin prisma numărului de cărți apărute în ultima vreme, avem suficiente motive de încîntare. Dacă le judecăm, însă, prin prisma eficienței acestor cărți, a gradului de adevăr util pe care ele îl vehiculează, va trebui să fim mai prudenți.

Se insistă mult, în ultima vreme, asupra unui fenomen relativ ignorat înainte: comunicația. Cum să înțelegem acest interes? Cei mai mulți autori pornesc de la o premisă creată deja în secolul trecut, pe care e bine, poate, să o reamintim. Ea privește ideea că a exista, la modul uman, presupune a interveni în lume potrivit diverselor noastre trebuințe. A exista la modul uman presupune a interveni permanent activ și creator în lume, va observa Marx. Ce înseamnă a interveni activ în lume? Înseamnă, desigur, a transforma lumea potrivit unor exigențe umane determinate. Pentru a interveni, însă, activ și creator în lume, e nevoie ca lumea să intre, mai întâi, în câmpul nostru de cunoaștere, urmînd ca apoi să fie supusă procesului de transformare necesar. De aceea, a exista, la modul uman, presupune, în primul rînd, a stabili permanent relații conștiente cu lumea. Trebuie avut în vedere că relațiile omului cu lumea se deosebesc fundamental de relațiile pe care le are animalul cu mediul ambiant. Animalul depinde, prin excelență, de mediul ambiant. Omul depinde și nu depinde de mediul ambiant. Omul transformă lumea, creîndu-și propriul său confort existențial, în cadrul acelui proces care se numește *practică socială*. Muncind, omul transformă nu numai mediul ambiant, dar se transformă și pe sine.

Trei par tipurile de relații specifice pe care omul le poate avea cu lumea: *relații de producție, relații de schimb, relații de consum*. Dincolo, însă, de asemenea distincții, cu caracter general, va trebui avut în vedere faptul că omul se dovedește angrenat, sub aspecte extrem de diverse, în relațiile sale cu lumea din jur. Elementele stabile și universale din construcția sistemului de legături pe care orice individ le are cu lumea în care trăiește se pretează la multiple modalități de studiu și cercetare sistematică. Vom distinge, într-un prim moment, relațiile de ordin practic, pe care omul le are cu lumea; munca se prezintă drept cel mai important canal de comunicație dintre om și natură, dintre om și oameni, dintre om și propriile sale unelte, dintre om și propriile sale produse materiale. Vom distinge ulterior relațiile de ordin moral pe care omul le are cu lumea în care trăiește; libertatea fiecăruia dintre noi depinde, pînă la urmă, de întreaga configurație a mediului în care își înscrie existența.

Va trebui să avem în vedere, de asemenea și relațiile de ordin estetic ale omului cu lumea din jur. Ca să le deslușim adevăratul sens e necesar să ne întoarcem puțin înapoi.

Ce înseamnă, în fond, a avea relații, de vreun fel sau altul, cu lumea din jur? Înseamnă, fără îndoială, a te afla într-un « contact » oarecare — vizual, auditiv, tactil etc. — cu diferitele prezențe ale unui context existențial dat. Întrebarea care se pune, mai departe, sună: ce se întîmplă în cazul unui atare « contact »?

În cazul unui atare contact — s-ar putea răspunde din perspectiva unor atari teorii — subiectul are posibilitatea să « capteze » o parte din cantitatea de informație specifică uneia sau unora dintre prezențele ce asigură configurația contextului existențial la care ne referim. Astfel, noi comunicăm cu « lucrurile », comunicăm unii cu alții, comunicăm cu noi înșine, comunicăm cu propriile noastre produse, cu propriile noastre experiențe, cu propriile noastre idei.

Pentru științele sociale moderne, orice tip de relații umane apare drept canal de comunicație.

Vestimentația se traduce prin comunicație; oamenii fiecărei epoci și ai fiecărei societăți comunică între ei și prin modul cum se îmbracă. Moda poate fi, astfel, studiată și ca fenomen de comunicație.

Hrana se traduce prin comunicație; oamenii fiecărei epoci și ai fiecărei societăți comunică între ei și prin modul cum se alimentează. Pe un continent se consumă grîul. Deci: anumiți oameni comunică mai mult între ei, consumînd același aliment de bază. Ei ne apar mai legați unii de alții, cu relații reciproce mai intense, datorită faptului că îi interesează același produs agricol. Pe un alt continent se consumă orezul. Deci: anumiți oameni comunică mai mult între ei consumînd alt aliment de bază.

Totul devine, așadar, comunicație.

Din alt unghi de vedere, putem distinge comunicațiile de ordin teoretic și comunicațiile de ordin afectiv; comunicațiile de ordin personal și comunicațiile de ordin anonim, în funcție de natura relațiilor stabilite, de modul cum acestea sînt structurate și se pretează înțelegerii noastre.

După simțurile angrenate în procesul cunoașterii, se disting: comunicația vizuală, comunicația auditivă și comunicația mixtă. Se impune, mai ales, determinarea conceptului de comunicație vizuală, implicat în dezbaterile multora dintre problemele abordate pe parcursul paginilor ce urmează. Comunicația vizuală privește sistemul nostru de relații cu lumea, stabilite prin intermediul privirii. Practic, tot ce noi vedem sau putem vedea stă sub semnul comunicației vizuale. Pentru a indica informația transmisă de fiecare obiect se utilizează, obișnuit, termenul de mesaj. Așadar, privind la ceea ce se petrece în jurul nostru, noi devenim, realmente, asaltați de cele mai diverse mesaje. Unele dintre aceste mesaje solicită mai presant răspuns, altele mai puțin presant sau chiar deloc.

Analizînd fenomenul comunicației vizuale, nu putem să nu reținem două categorii de situații: *situațiile cînd contactul cu anumite obiecte prin intermediul privirii, sau indiferent al cărui simț se realizează întîmplător, și situațiile cînd contactul cu anumite obiecte prin intermediul privirii se realizează intenționat.* În timp ce valurile mării, într-o anumită configurație, transmit

întîmplător un anumit mesaj, să spunem estetic, un tablou pictat, reținînd aceleași valori sau ceva asemănător, transmite intenționat un anumit mesaj estetic. În timp ce trunchiul unui arbore lovit de trăsnet reprezintă un caz de comunicație vizuală întîmplătoare, semnul stradal indicînd porțiunea periculoasă a unui drum reprezintă un caz de comunicație vizuală intenționată. Să convenim asupra următorului adevăr: pentru ca un fenomen de comunicație oarecare să aibă loc e necesar ca de undeva să se emită un mesaj, iar altundeva respectivul mesaj să fie « captat », recepționat. Distanța de la punctul de emisie și pînă la punctul de recepție a oricărui mesaj, în funcție de « mărimea » ei, în funcție de natura spațiului ce urmează a fi străbătut presupune, prin definiție, anumite dificultăți, presupune și existența unor elemente care pot altera sau anula mesajul, în anumite cazuri. Un cuvînt strigat poate fi auzit numai în limitele unui anumit spațiu și în limitele forței cu care a fost emis. O figură poate fi distinsă și recunoscută numai în limitele unui anumit spațiu. Un semnal luminos se distinge mai greu ziua. Sînt atîția factori ce pot și reușesc să « altereze » un mesaj pînă să ajungă la destinație. La destinație însă intervin alte dificultăți. Pe lîngă principala condiție: e necesar ca receptorul să fie atent și interesat în mesajul care îi parvine, altminteri comunicația — întotdeauna de un anumit tip — nu poate avea loc, sociologii fenomenului dezbătut vorbesc despre existența unor adevărate « filtre » prin care, după expresia lui Bruno Munari (*Design e comunicazione visiva* — 1968), orice mesaj trebuie să treacă pentru a fi receptat. Aceste filtre țin de persoana receptorului, de vîrsta lui, de sensibilitatea lui, de înțelegerea lui, de cultura lui. În cazul comunicației vizuale întîmplătoare, libertatea de interpretare a mesajului din partea receptorului va fi incomparabil mai mare decît în cazul comunicației vizuale intenționate. Receptarea deformată a unui mesaj, transmis cu intenții precise, în limitele unui cod determinat, generează neadevăr. Acest neadevăr se va răsfrînge negativ asupra noastră, solicitîndu-ne la judecăți, decizii și acțiuni eronate. Nu putem uita nici o clipă că luînd act de ceea ce ni se relevă, de informația proprie diferitelor semne, noi devenim obligați față de ea, nu putem să nu ținem seama de ceea ce ne-a fost « semnalat ». Astfel, tot ceea ce există în jurul nostru apare ca univers de semne — prezențe ce « comunică » ceva din ceea ce le este propriu. Pe măsură ce cunoașterea noastră se desfășoară pe linia unor experiențe tot mai amplificate, lumea din jur își dezvăluie progresiv esența sa specifică. În cadrul cunoașterii umane se cer reținute, mai întîi, semnele *naturale*. Ele constituie doar un prim « limbaj ». Dar omul utilizează, deopotrivă, dacă nu chiar mai mult, alături de *semnele naturale* și *semnele artificiale*. Semnul artificial ar fi ceva ce reprezintă aproximativ altceva, un « lucru » ce face

aluzie la aîť « lucru », un « lucru » ce referă aproximativ despre alt « lucru ». Semnul artificial se definește ca semn capabil să evoce un alt semn — un semn natural. Va trebui să avem în vedere că, în bună măsură, întreaga cunoaștere umană funcționează aluziv, bazîndu-se pe semne ce fac aluzie la anumite fenomene, situații, experiențe.

Termenul de aluzie se cere înțeles ca « referință incompletă despre ceva », lăsîndu-se cîmp liber imaginației celui ce ia cunoștință de respectiva referință, pentru a completa cu datele necesare, în lumina posibilităților de care dispune, informația obținută.

Semnul artificial poate să reprezinte plastic, după principiul imitației, « lucrul » despre care referă, dar el poate și să nu îl reprezinte astfel. Cele mai multe dintre cuvintele pe care le folosim nu au nimic comun cu situațiile ori fenomenele desemnate. Semnul artificial, reproducînd plastic, selectiv și la scară redusă, obiectul la care se referă, a fost denumit, în studiile mai noi de istorie și teorie a artei, *icon*.

Semiotica are în vedere, deseori și posibila distincție între semn și *semnal*. Semnul ar privi, într-un atare caz, situațiile cînd informația de care luăm act nu se identifică cu suportul ei fizic, pe cînd *semnalul* ar privi toate acele situații cînd informația se identifică întrutotul cu suportul ei fizic, material. Frunzișul fremătînd al unui arbore ne apare ca « semnal de vînt ». Cuvintele « vînt » sau « arbore » ne apar, însă, ca semne. Charles Morris ne propunea o clasificare a semnelor în *simboluri* și *semnale*, sugestie reținută parțial și de către Susanne Langer în *Feeling and Form* (1953). Semnalele referă, după Morris, despre evenimente fizice, verificabile într-un spațiu și într-un timp anume. Simbolurile referă sau pot referi, în același timp, atît despre diferitele semnale cît și despre evenimentele semnalate de către acestea. Proprie simbolurilor ar fi capacitatea de a stimula un anumit răspuns la « mesajul » transmis, de a predispuce, într-un fel sau altul, la continuarea comunicației stabilite.

Informația pe care un obiect o furnizează cu privire la « altceva » decît propria sa realitate fizică poartă denumirea, chiar și în limitele limbajului comun, de semnificație.

Semnul, referînd despre una sau alta dintre prezențele lumii din jur a căpătat denumirea de *semnificant*. Obiectul despre care semnul referă a căpătat denumirea de *semnificat*.

Conceptul de *limbaj* desemnează un sistem organizat de semne, indiferent de ce natură, utilizat de către membrii unei comunități umane determinate. Limbajul se definește exclusiv ca mijloc de comunicare între oameni. Cît timp un semn oarecare îmi relevă numai mie « ceva », neexistînd posibilitatea ca informația reținută să fie « difuzată » și altora, neexistînd posibili-

tatea confruntării informației obținute și cu experiența altor persoane, aflate în contact cu aceeași prezență, nu putem vorbi despre limbaj. Limbajul apare din momentul în care același semn pune în relație, prin intermediul informației « transmise », cel puțin două persoane. E necesar să reținem faptul că orice limbaj se creează, se impune și funcționează numai în timp, comportînd pe parcursul unei anumite perioade istorice modificări parțiale — apariții de semne noi și dispariții de semne vechi — fără însă a-și schimba complet structura. Utilizăm un vocabular și o sintaxă care au fost create cu mult înaintea noastră. Prin cuvintele folosite, prin structurile gramaticale la care apelăm atitudinea noastră, comportamentul nostru, sensibilitatea noastră se prezintă — pentru toți cei care vorbim limba română — ca avînd anumite particularități, anumite trăsături comune. În cazul altor modalități de comunicație decît limba vorbită, intervine același fenomen.

Dacă din perspectiva preocupărilor filosofice anterioare omul se definea, în primul rînd, ca ființă *ce știe*, din perspectiva « teoriei comunicațiilor » omul se definește, acum, ca ființă *ce comunică* prin intermediul diferitelor limbaje.

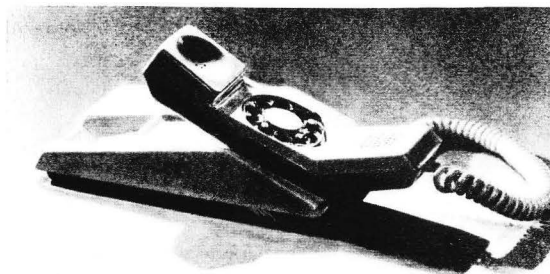
Se disting, în mod obișnuit, limbajul vorbit de limbajul nevorbit, limbajul scris de limbajul oral, limbajul artistic de limbajul științific, limbajul teoretic de limbajul practic. Teoria artelor de specialitate operează, de asemenea, cu distincții de tipul: limbaj plastic, limbaj poetic, limbaj muzical.

Înțelegerea artei ca formă de comunicație specifică se bazează pe faptul că întotdeauna obiectul artistic se prezintă în calitate de *semn* ce face aluzie la situația noastră în lume, la poziția noastră în lume, ca punct de referință existențială pentru om. În măsura în care arta unei societăți sau a unei epoci apare ca un sistem relativ organizat de prezențe estetice distincte, ea poate fi interpretată ca limbaj specific, prin care diferite grupuri sociale își « autocontrolează » poziția în lume, își « autocontrolează » poziția în univers. Nevoia de artă pare a se explica, astfel, ca nevoie de certitudine existențială, ca nevoie de confruntare, din partea fiecăruia, a experiențelor afective, trăite individual, cu o anumită informație obținută și recunoscută de către toți membrii unui grup social dat ca edificatorie pentru condiția lor.

Ajunși aici, ne putem permite o mai sistematică ordonare a materialului pe care îl avem la dispoziție. Prin urmare, permanent ne găsim angajați, cu ajutorul simțurilor de care dispunem, într-un amplu proces de comunicație individuală și colectivă. Tot ce intră în cîmpul nostru de observație comunică... E imposibil, însă, de ignorat existența unor zone în care comunicația are loc mai intens, cum e imposibil de ignorat existența unor « centre » ce facilitează, întrețin și permit dezvoltarea

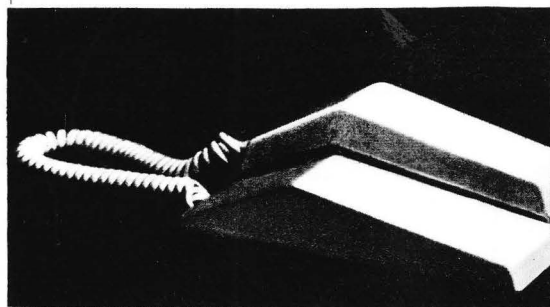
*Ne aflăm, de bună seamă,
în fața unor manifestări estetice
complexe.*

*Ce sens posedă, totuși,
fiecare din ele,
în funcție de contextul social
în care se face simțită?
Lumea de azi pare a se caracteriza,
în primul rînd, prin cultul,
de proporții nemaîntîlnite,
al «frumuseții vizuale».*

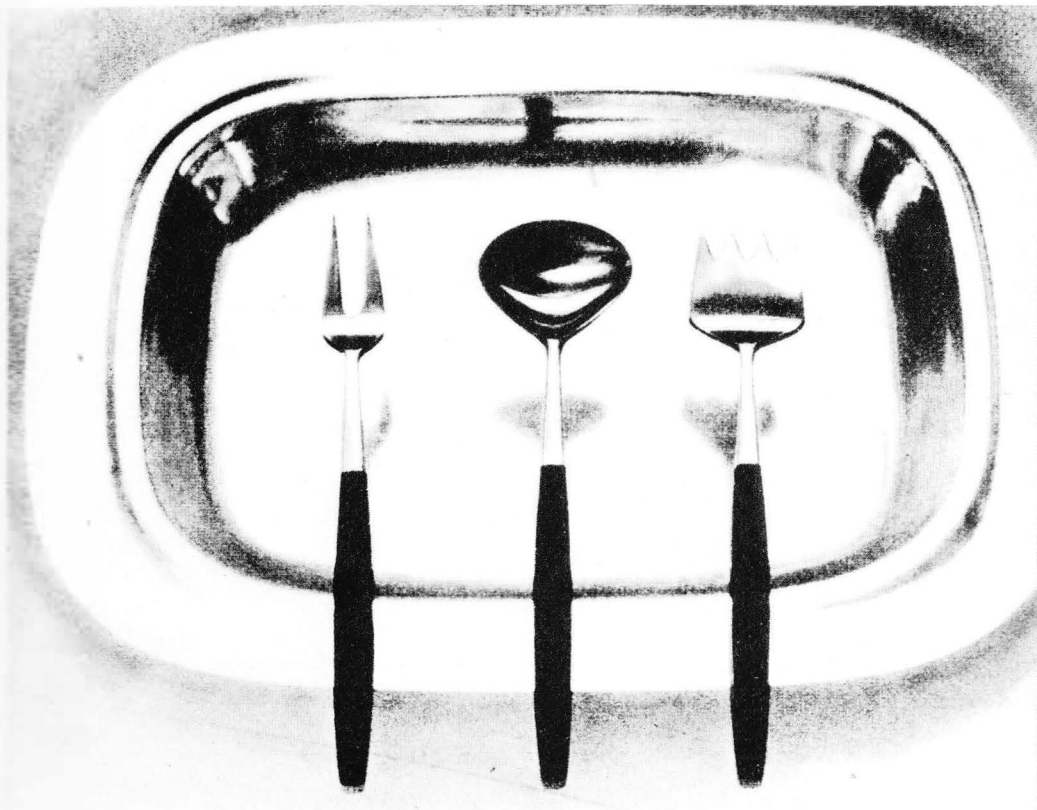


1,2. Aparatul telefonic «Contempora»,
produs de către firma
Northern Electric
(Montreal, Canada).

3. Tacim finlandez
din oțel inoxidabil.



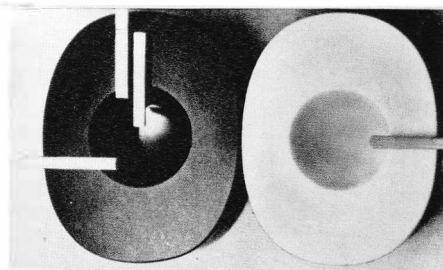
2



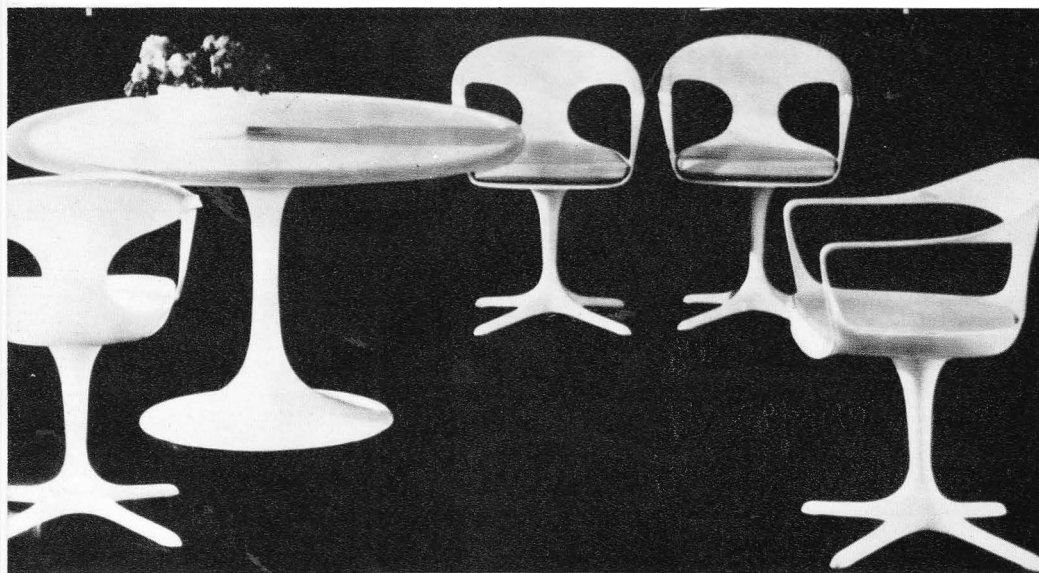
3

O adevărată
 « mișcare pentru frumos »
 merită semnalată
 la toate dimensiunile
 civilizației contemporane.
 Utilul și esteticul
 își redescoperă originea comună —
 uitată încă din timpul Renașterii.
 Direcțiile principale
 în sensul cărora
 se face simțită
 actuala mișcare pentru frumos
 se dovedesc a fi:
 producția industrială,
 îndeosebi cea a bunurilor
 de larg consum,
 și creația
 de obiecte decorative unicate.

1. Uniunea Sovietică: radiator electric suflant.
2. Scrumiere de marmură. Designer: Georgio Soavi.
3. Mobilier vest-german din material plastic.



2



3

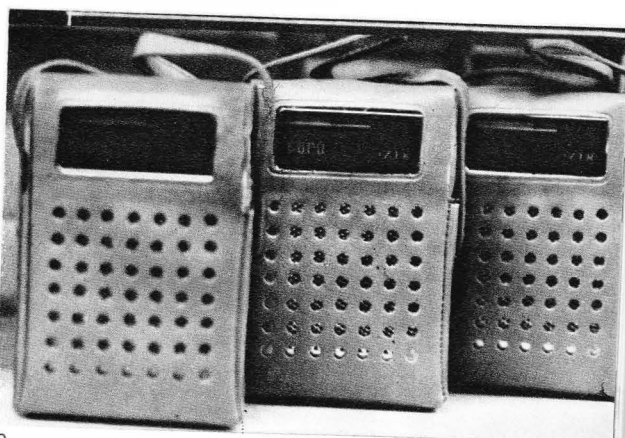


1. Mașină electrică
de măcinat cafea — tip Braun.

Aparate de radio românești
cu tranzistori:

2. Cora.

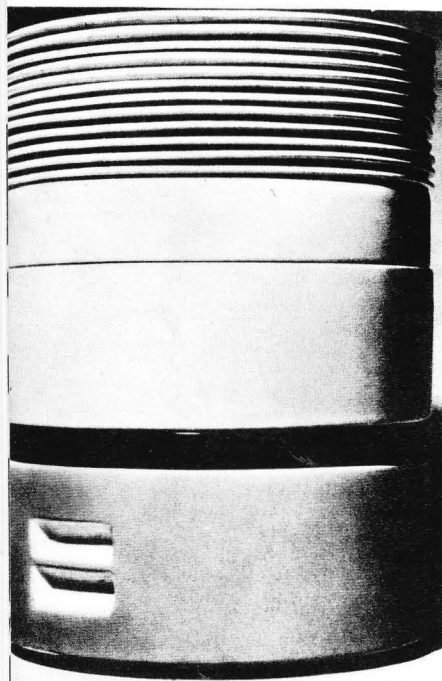
3. Mamaia.



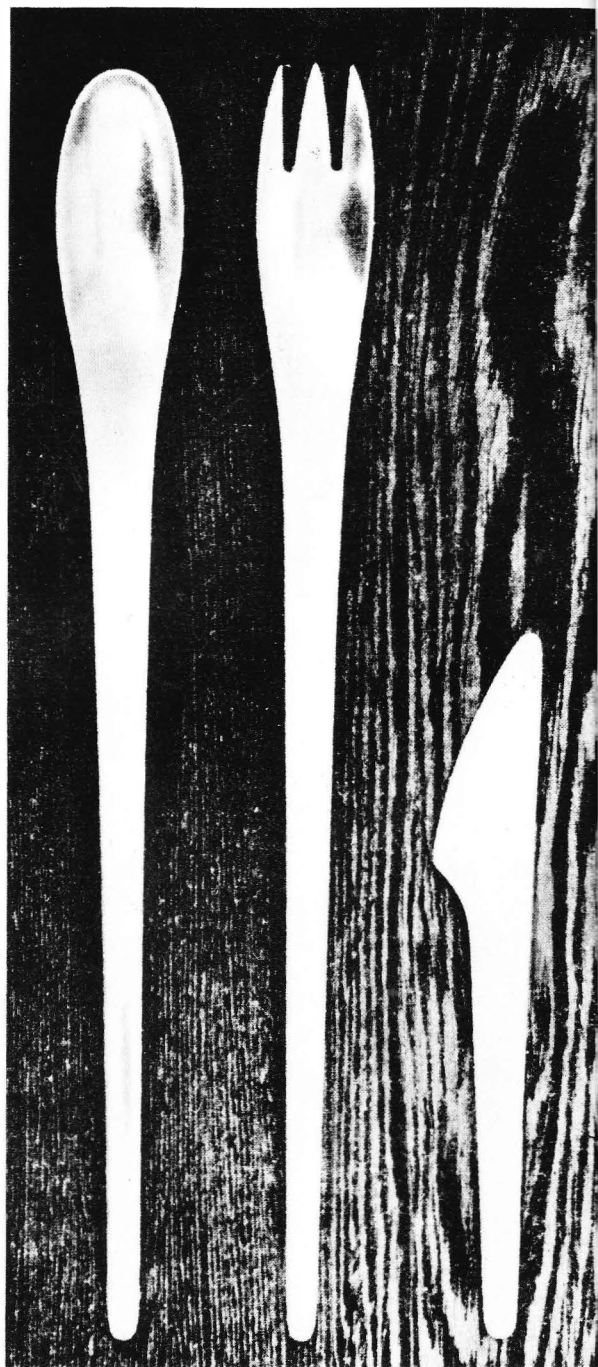
2



Putem remarca efortul
tuturor designerilor
catre formele simple,
de cele mai multe ori
aerodinamice,
cu o pronunțată
valoare funcțională,
refuzând unanim
ornamentul gratuit.
Calitățile materialului —
de obicei metal
sau material plastic —
sînt exploatate întotdeauna
în vederea obținerii
unui obiect util,
confortabil și plăcut
în același timp,
astfel încît,
în condițiile existenței
pe piață
și a altui obiect,
în egală măsură
util și confortabil,
cumpărătorul să-l prefere
pe cel care e mai plăcut
sub aspect estetic —
mai «frumos»,
cum se spune.



1 2



1. Serviciu de masă.

Producție: Richard Ginori.

2. Tacim

din oțel inoxidabil.

Designer: Arne Jacobsen.

3. Vas de bucătărie

din oțel

smălțuit.

Designer: Erik Herlöv.

4. Vas de bucătărie

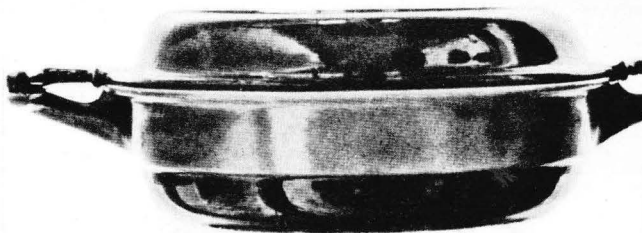
din oțel

inoxidabil.

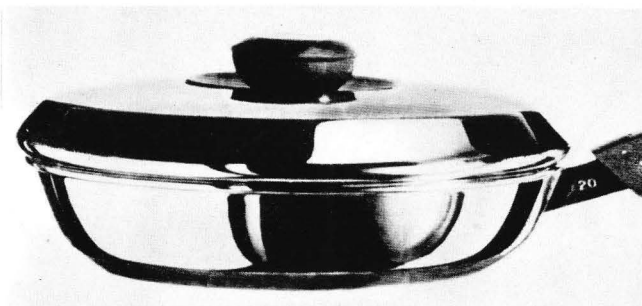
Designer: Roberto Sambonet.

5. Obiecte, obiecte,

obiecte ...



3



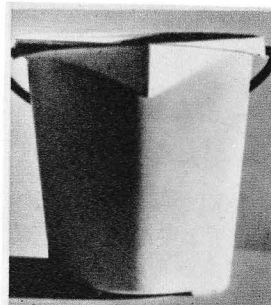
4



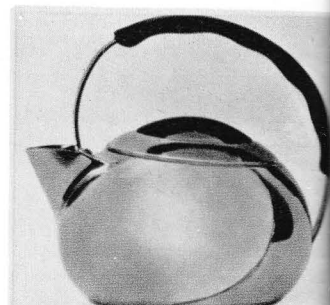
5



1



2

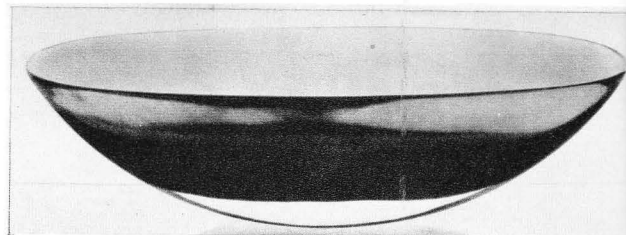


3



4

1. Vase din cristal.
Designer: Swen Palmquist.
2. Confectionat dintr-un material plastic ieftin și ușor (polietilen), un asemenea obiect devine nelipsit în condițiunile vieții moderne.
Designer: Roberto Menghi.
3. Vas pentru fierț apa realizat din aluminiu.
Designer: Erich Slany.
4. În contextul unor asemenea obiecte, uritul devine din ce în ce mai puțin tolerat.
5. Cupă de sticlă.
Designer: Paolo Venini.

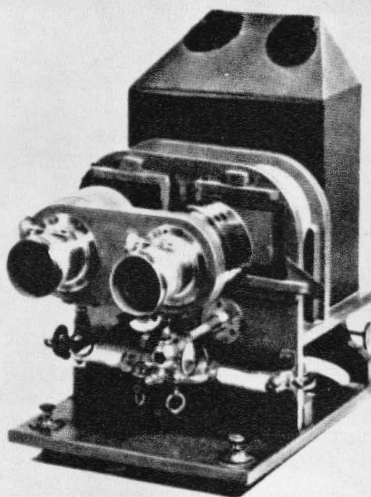
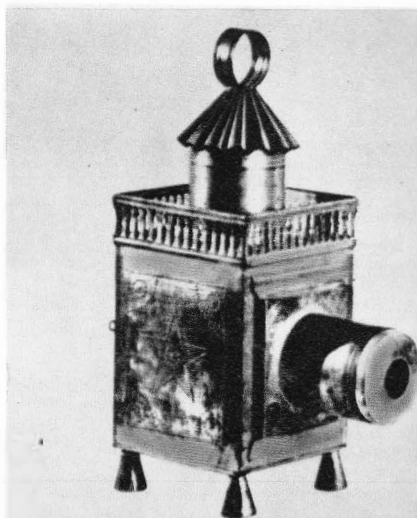


5

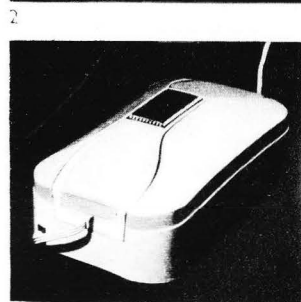
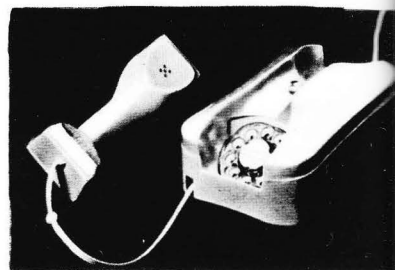
*Să reținem
câteva momente istorice
din evoluția estetică
a obiectului de tip industrial:*



1. Trei etape
din istoria estetică
a fierului de călcat.
Concluziile se impun de la sine.
2. Trei etape, de mult depășite,
din istoria estetică
a aparatului de proiecție.



1, 2, 3, 4. Cîteva etape
din istoria estetică
a telefonului.



comunicației. Constituie, de bună seamă, o realitate comunicația ce se realizează la nivelul consumului de diferite bunuri, industriale sau agricole, dar nu putem pune semn de egalitate între comunicația realizată la nivelul vestimentației și comunicația realizată la nivelul limbii vorbite. Vom reține, prin urmare, existența unor *canale de comunicație* determinabile, atât în funcție de natura diferitelor tipuri de limbaj, cât și în funcție de grupurile sociale care comunică prin intermediul acestor tipuri de limbaj. Comunicațiile personale privesc relațiile directe între membrii unui grup social și pot fi intime sau publice. Comunicația de masă privește relațiile indirecte dintre membrii unei colectivități sau comunități determinate. « Șueta » reprezintă cazul cel mai tipic pentru comunicația intimă, după cum « birfa » ne apare, din perspectiva preocupărilor actuale privind fenomenul comunicației, ca una dintre formele cele mai vechi de publicitate negativă. Lumea modernă pare a se caracteriza tot mai mult prin conștiința implicațiilor multiple ale comunicației în viața socială. Problema comunicației nu poate fi înțeleasă fără a lua în discuție mijloacele de comunicație, sau instrumentele de comunicație. Ele presupun exploatarea progresivă a acelor factori care permit, întrețin și facilitează comunicație pe un « canal » determinat. Apariția și dezvoltarea scrișului este interpretată de către Marshal McLuhan (*Understanding Media*, 1964), drept eveniment ce condiționează cultura diferitelor popoare. « Descoperirea » tiparului de către Gutenberg se prezintă, pentru același autor, ca moment hotărâtor pentru dezvoltarea civilizației europene și americane moderne. Mai recent, « descoperirea » televiziunii a determinat o asemenea intensificare și intimizare a comunicației vizuale, că lumea s-a văzut, dintr-odată, redusă la dimensiunile unui sat. Se distinge, în mod obișnuit, « vechile » mijloace de comunicație, toate în funcțiune și astăzi, modernizate însă, adaptate confortului contemporan și noile mijloace de comunicație. Vechile mijloace de comunicație se caracterizează prin posibilitățile relativ reduse de care dispun pentru a permite, întreține și facilita comunicația pe un anumit « canal ». Catedrala, muzeul, sala de teatru, sala de concerte, cluburile, cinaclurile, saloanele fac parte din categoria « vechilor » mijloace de comunicație artistică. În schimb, afișul publicitar, presa, radioul, cinematograful, televiziunea formează domeniul « noilor » mijloace de comunicație. Ele sînt, în același timp, mijloace de comunicație în masă — massmedia, după o expresie provenită din jargonul american — pentru că ele permit ca un mesaj oarecare să parvină la un număr foarte mare de indivizi, în același timp. În condițiile comunicației în masă, destinatarii sînt întotdeauna anonimi și dispersați în puncte diferite, pe o suprafață geografică dată. Dialogul vorbit, între persoane, scrisoarea, telegrama,

« telefonul » se situează la polul opus comunicației în masă. Aici avem de-a face, întotdeauna, cu un tip de comunicație « personală » și limitată. Unii autori trec printre mijloacele de comunicație în masă, de asemenea, cartea, discul și discursul politic — sau de altă natură — direct. Alții sînt de părere că aceste cazuri reprezintă fenomene situate undeva la granița dintre « comunicația în masă » și « comunicația personală ». Oricum, chiar ca tehnici noi, ele trebuie avute în vedere atunci cînd discutăm situația artei în condițiile civilizației contemporane. Fie și cel mai sumar tur de orizont, întreprins în lumina considerațiilor de pînă acum, ne va permite să remarcăm extraordinara dezvoltare și intensificare a tuturor formelor de comunicație cunoscute, inclusiv comunicația estetică. Sînt exploatate — cu tehnici noi, în condițiile extinderii rețelei mijloacelor tradiționale de comunicație — diferitele resorturi ale comunicației vizuale intenționale. Se dezvoltă, într-un ritm impresionant, rețeaua mijloacelor de comunicație în masă. Nu numai radioul, cinematograful, televiziunea sau afișul publicitar se afirmă ca mijloace de comunicație în masă, dar și producția industrială contemporană. Aceleași produse, difuzate în exemplare seriale la milioane de oameni, întrețin o rețea invizibilă de relații între toți posesorii lor care devin, astfel, legați unii de alții, comportîndu-se într-un mod asemănător, manifestînd preferințe asemănătoare, formulînd aprecieri asemănătoare. Prin spectacolele vizionate, prin manifestările ludice la care asistăm sau participăm, prin informația ce ne parvine la radio, prin uriașa cantitate de imagini consumate în fața televizorului, prin arta la care avem acces, prin produsele industriale ce ne parvin, prin cărțile citite, prin muzica ascultată, prin zvonurile auzite, prin vestimentație, prin tradiții și obiceiuri, prin limba sau limbile vorbite, prin cunoștințele dobîndite — și prin cîte încă alte lucruri — noi ne vedem tot mai legați unii de alții. Incontestabil, lumea a devenit astăzi mult mai intimă, mai unitară, mai organică. Incontestabil, situația de « împreună » caracterizează mai mult umanitatea de azi decît cea de ieri. Incontestabil, prin asemenea cuceriri în domeniul comunicației, egoismul pierde, iremediabil, teren. De aceea, spectrul lui apare mai sinistru ca niciodată. Într-o lume în care culturile naționale se anunță tot mai unitare, în care întrevădem, la toate dimensiunile existentului, primatul intereselor sociale asupra celor individuale, egoiste arta nu dispune de șanse de afirmare decît dacă va ține de aceste realități. Sociologia modernă a comunicației se întâlnește, pe linia unor asemenea preocupări, cu estetica.

CEVA DESPRE STANDARD

35

Mai mult decît oricînd, parcă, lumea în care trăim solicită chibzuința. Mai mult decît oricînd, parcă, se simte, în secolul XX, nevoia de chibzuință. Desigur, chibzuința nu poate fi decît creatoare; noțiunea de chibzuință rămîne permanent incompatibilă cu gestul reflex, cu tot ce ține de comportamentul « automatic », cu tot ce presupune absența spiritului critic. Totuși, există un anumit tribut, pe care fiecare dintre noi îl plătește, de obicei, « automatismului ».

Studiile mai noi de antropologie, sociologie și psihologie socială au scos în evidență rolul negativ al așa-ziselor standarduri și stereotipii de tot felul ce populează conștiința diferitelor generații.

Faptul că oamenii sînt nevoiți să folosească aproximativ aceleași cuvinte pentru a se referi la diferite fenomene, la diferite situații, faptul că tot timpul oamenii sînt nevoiți să raționeze aproximativ în limitele acelorași tipare logice, să acționeze aproximativ în limitele acelorași canoane « etice » îngrădește, într-o măsură mai mică ori mai mare, caracterul creator al oricărui act de gîndire, îngrădește, într-o măsură mai mică sau mai mare, posibilitățile noastre de a ajunge la adevăr și de a enunța adevărul. Cu toate acestea, tributul plătit standardurilor și stereotipiilor rămîne oarecum neînsemnat. Devenind conștienți de funcția negativă a standardurilor și stereotipiilor, oamenii acționează, pe diferite căi specifice, pentru a le reduce influența, pe cît posibil, la minimum. O bună parte a moștenirii literare și artistice deținute se cere înțeleasă pe linia unor atari eforturi. Conștiința limitelor, spunea filosoful, presupune depășirea lor. Din nefericire, cîteodată — să recunoaștem — ne complacem, însă, și într-o situație favorabilă standardurilor, stereotipiilor, șabloanelor.

Nietzsche formula, fără îndoială, un mare adevăr atunci cînd spunea că a trăi la modul uman înseamnă a inventa. Trebuie, însă, avut în vedere faptul că verbul *a inventa* cunoaște cel puțin două poziții ce merită reținute cu toată atenția. Prima se referă la « invenția » realizată în contact nemijlocit cu lucrurile și ținînd seama de ceea ce deja există. A doua se referă la « invenția » realizată în condițiile în care sînt ignorate datele fundamentale ale realității. În primul caz, a *inventa* implică *descoperirea*. În al doilea caz, a *inventa* implică *fabulația*. În tot ce facem, în tot ce întreprindem, intervin, atît elemente de « descoperire », cît și de « fabulație ». Cîteodată, prezența unora poate fi mai evidentă decît a altora.

Tot ce constituie *descoperire* trădează situații de integrare a noastră în lume, de acțiune în spiritul principiilor după care lumea se călăuzește, în spiritul legilor ce guvernează existentul. Tot ce constituie *fabulație* trădează situații de detașare a noastră de lume, de detașare de tot ce există. Cunoașterea umană poate

fi paragonată între aceste limite: integrare în real și detașare de real, integrare în lume și transfer pe planul imaginarului. S-ar putea vorbi, din acest punct de vedere, despre o seducție a imaginarului. Neconținut noi sîntem tentați să găsim alte explicații decît cele adevărate fenomenelor cu care venim în contact, să le interpretăm într-un mod convenabil, completînd cu date inexistente o situație sau alta.

Alături, însă, de latura originală a existenței noastre, figurînd fie sub semnul descoperirii, fie sub semnul fabulației, va trebui să recunoaștem și o latură *standard*. Unele activități umane, începînd cu producția și terminînd cu morala, presupun un grad mai mare de seriabilitate. Altele, cum este, de pildă, arta, presupun un grad mai mare de *originalitate*. Artă nutrește întotdeauna ambiția de a fi prin excelență originalitate. E greu de crezut, cu toate acestea, că există ceva prin excelență original, că există ceva eminamente original. După cum producția presupune și un coeficient oarecare de originalitate, în limitele deviațiilor posibile și admisibile de la un element al seriei la altul, tot așa arta, în funcție de diversele sale resorturi, presupune un coeficient mai mare sau mai mic de standard.

Nota principală a oricărui standard se cere înțeleasă ca fiind repetiția, în limitele unor mici diferențe. Spre deosebire de stereotipii, care apar ca « reflexe » ale unor experiențe anterioare, standardurile se definesc drept experiențe realizate concomitent, aproximativ după aceleași principii. Standardul implică, obligatoriu, ideea de concomitență. Standardul este incompatibil cu ceea ce se poate numi întrerupere. Stereotipia ar implica, în schimb, o situație puțin diferită, cînd ceva se « realizează » după un sistem determinat de norme și exigențe care a mai fost vehiculat, întrebuintat, încercat anterior. Și standardul, și stereotipia exclud, cel puțin la modul teoretic, chibzuința, exclud intervenția « creatoare ».

Dacă ne-am propune să încercăm o clasificare a diferitelor tipuri de standard, ar trebui să avem în vedere că la nivelul existenței umane intervin o seamă de activități prin care ne asemănăm sau, mai mult chiar, ne contopim unii cu alții, formînd aceeași plasmă vitală unică, ce caracterizează diferite culturi, epoci, generații.

Avem, astfel, mai întîi, standardurile biologice — poate cele mai generale. Toți oamenii merg, toți oamenii se hrănesc, toți oamenii se odihnesc, toți oamenii îndeplinesc diferite activități biologice aproximativ în același mod.

Avem apoi standardurile morale, condiționate inerent de culturile și civilizațiile la care subscriem. Se cer, pe urmă, remarcate standardurile de ordin ideativ — modul de a gîndi și interpreta lumea, propriu fiecărei colectivități. Să nu mai vorbim de standardurile de ordin practic, cel mai ușor observabile, condi-

ționate întotdeauna de gradul de dezvoltare a mijloacelor și relațiilor de producție.

Sîntem obligați, din aceleași considerente, să luăm în discuție și *standardurile de ordin estetic*. Faptul că judecățile noastre de gust și valoare coincid, dincolo chiar de profilul spiritual stabil al fiecărui ins, constituie cel mai bun argument în această privință.

Din altă perspectivă, e necesar să fie avute în vedere standardurile cu cea mai mare sferă de aplicabilitate — standardurile general-umane.

O sferă mai restrînsă o au standardurile naționale. Vin, pe urmă, cele regionale, cele locale și familiale.

În raport cu zonele de manifestare ale diferitelor tipuri de standard pot fi concepute: standardurile imaginative, standardurile lingvistice, standardurile comportamentale, standardurile valorice. Dacă ținem seama cît de mult « semănăm » unii cu alții, — prin faptul că subscriem la o anumită morală, că sîntem formați în școala unei anumite culturi și în spiritul unei anumite civilizații — întreaga lume ne apare ca standard.

E interesant de observat că însăși arta, cea mai ambițioasă dintre activitățile umane pe linia a ceea ce numim originalitate, se definește ca « standard ». Din acest punct de vedere parcă, prea mult seamănă între ele toate picturile, prea mult seamănă între ele toate scrierile literare proprii unei civilizații determinate, prea mult seamănă între ele toate monumentele de arhitectură specifice diferitelor epoci.

Legat de înțelegerea artei ca standard au apărut și încercările mai noi de programare a artei cu ajutorul computerului.

În construcția fiecărui moment estetic vom putea distinge, astfel, diferite elemente standard: standardurile arhaice, ținînd de însăși încărcătura semantică a materialului artistic, literar utilizat, standardurile vechi, ținînd de influența pe care o exercită tradițiile specifice unei zone culturale date, standardurile recente, ținînd de ambițiile novatoriste ale fiecărui moment literar sau artistic. A persevera, împreună cu alții, pe linia tradiției, devine standard. A persevera, împreună cu alții, pe linia inovației, devine de asemenea standard. Unde mai este, atunci, acel sîmbure de originalitate în care toți sperăm, de care toți ne legăm speranțele de a rămîne nemuritori? Standardurile vechi sînt violate prin acțiuni — inițial originale, dar care, apoi, devin foarte repede standard — funcționînd pe linia a ceea ce se numește inovație. Standardurile vechi sînt violate printr-un act inițial revoluționar.

Actul însă al violării unui standard, cu nebănuite implicații în fenomenele de conștiință, în comportamentul oamenilor, se traduce, totodată, și printr-un act de profanare. Ceva care pînă atunci fusese socotit « sacru », intangibil, de negîndit chiar,

38

devine profanat. O altă ordine se instaurează. Noua ordine își va asigura în curînd respectul cuvenit. Noua ordine va sta, și ea, în curînd, sub semnul a ceea ce se numește, de obicei, *sacru*. Pe măsură ce devine « sacră », intangibilă deci, noua ordine devine conservatoare, se consacră ca standard.

Tot timpul omul are de luptat cu ceva, are de înfruntat ceva. Tot timpul, fiecare dintre noi încearcă să depășească o barieră impusă de însuși mersul obiectiv al lucrurilor și tot timpul fiecare din noi descoperă că atunci cînd a depășit respectiva barieră, în fața lui s-a înălțat alta.

Efortul uman nu poate fi înțeles, nu poate fi definit, decît ca eroic. Efortul uman nu poate fi înțeles decît ca eroică zbatere între standard și original. Paradoxul constă în aceea că însăși ambiția de a scăpa, de a evada, de a ieși din condiția standardului este, la oameni, standard. Există un eroism individual și un eroism colectiv, în această mare și dramatică înfruntare a standardului, pe care, de fiecare dată, timpul și spațiul ni le impun. Conștiința acestui adevăr pare a constitui fondul dramatic al artei moderne.

Frumusețea și tragismul artei moderne par a consta în descoperirea marii noastre imposibilități de a depăși ceva pe care lumea în care trăim îl are propriu, îl are specific. Ieri s-a trăit, fără îndoială, standard. Ziua de astăzi își are standardurile sale. Cum să crezi că mîine lumea se va elibera de orice standard? Și totuși . . .

NOI MITURI, NOI RITURI

39

Pentru mulți esteticieni mai noi, relațiile complexe dintre artă și public se cer studiate ca reflectînd, de obicei, o anumită mentalitate despre lucruri, proprie unei civilizații sau alteia, proprie unei epoci sau alteia. Opera de artă s-ar prezenta, astfel, înainte de orice, ca un « obiect ». Comportamentul nostru față de ea nu va putea fi complet străin de « felul » general cum ne comportăm față de celelalte « obiecte ». Nu numai atît, dar prin conținutul său specific, opera de artă nu va putea să nu reflecte un anumit fel al nostru de a ne manifesta, de a interveni în real.

Ideea a fost exprimată, inițial, acum aproape o jumătate de secol, într-o formă, desigur, incompletă, de către filosoful german Ernst Cassirer. Discipol al lui Hermann Cohen, șeful școlii neokantiene din Marburg, Ernst Cassirer (1874–1945) publică în 1923 *Limbajul*, primul volum din *Philosophie der symbolischen Formen*, urmat, în 1925, de *Gîndirea mitică*, iar în 1929, de *Cunoașterea simbolică*. Pentru Cassirer, estetica nu mai constituie studiul unei categorii a cunoașterii, ca pentru vechea școală idealistă, ci analiza unei *Richtung* — a unei direcții — a comportamentului uman. Această direcție se referă la « activitatea simbolizantă » ce îl explică pe om, alături de celelalte ființe vii, ca esență specifică. Ce presupune « activitatea simbolizantă » specifică omului? Presupune o modalitate aparte de a ne exprima adeziunea la lume, printr-o multitudine de plămuiți ce trădeză, de obicei aluziv, interesele noastre, aspirațiile noastre, idealurile noastre. Cassirer consideră că lumea nu apare niciodată omului « așa cum este ea » în realitate, că permanent noi vedem în lucruri și altceva — mai mult sau mai puțin — decît sînt acestea, că permanent noi vedem în lucruri simboluri ale lor. Cu alte cuvinte, specifică conștiinței umane ar fi ~~tenunța~~ de a deforma, la infinit, lumea, de a ne făuri reprezentări « neîntocmai » despre ceea ce se întîmplă în jur, despre noi înșine, despre propriile noastre realizări — adică mituri. Prin fiecare « reprezentare-mit » pe care omul și-o face despre lucruri sau despre sine, el se proiectează afectiv și spiritual în lume. « Conștiința mitică — va spune mai târziu Georges Gusdorf — asigură lumii un sens uman », deoarece o lume incompatibilă cu omul s-ar condamna pe sine însăși. « Departe de a fi dereistic, mitul constituie un formular sau o stilistică a comportamentului uman în inserțiunea sa printre lucruri. El este — continuă Georges Gusdorf în *Mythe et métaphysique* (1953) — esența unei umanități nu desprinsă de lucruri, ci reîncarnată prin ele. El este existența însăși ».

Primul pas făcut spre înțelegerea modernă a mitului a fost recunoașterea faptului că el constituie întotdeauna o formă de receptare, prezentare și reprezentare a realului, caracteristică nu numai mentalității antice, dar și celei contemporane, nu

numai mentalității religioase, dar și celei laice, nu numai mentalității primitive, dar și celei mai recente. Cunoașterea umană, în general, s-ar caracteriza astfel, potrivit unor opinii estetice curente, prin două tentații opuse: pe de o parte, tentația de a vedea în orice obiect altceva decît el este în realitate — tentația de deformare a obiectului; pe de altă parte, tentația opusă, de abordare « lucidă » a obiectului. Cele două tentații pot fi întîlnite la toate dimensiunile activității noastre cognitive — la nivelul poeziei și al științei, la nivelul artei și al filosofiei, — deosebirea constînd doar în rolul preponderent ce poate să-l aibă fiecare într-un caz sau în altul. Și una și alta dintre cele două tentații și-ar avea « rostul » său pozitiv în cadrul sistemului uman de cunoaștere. Deformarea, în plus sau în minus, a obiectului — *mitizarea* — s-ar justifica prin nevoia noastră de a sublinia permanent ceea ce este esențial, important în « lucruri », în situații, din perspectiva lumii în care trăim. Mitizarea s-ar defini, prin urmare, ca o acțiune de reprezentare deformată a unui lucru, a unui fenomen, a unei situații, în conformitate cu interesele noastre, în conformitate cu interesele grupului social din care facem parte, în conformitate cu civilizația la care subscriem.

Opusă tentației umane de mitizare ar fi *demitizarea*, efortul de menținere în limitele obiectivității, efortul de a fi lucid.

Spre deosebire de artă și literatură, ce par activități prin excelență creatoare de mituri, știința ar fi demitizantă, stînd sub semnul efortului de a înțelege și domina lumea, « așa cum este » fără exagerare, fără iluzii.

Epoca noastră, dominată de spiritul științei și al tehnicii ar fi, după aceiași autori, epoca marilor « destrucții de mituri », epoca lucidității, epoca demitizărilor.

Admițînd că noi vedem permanent lumea altcum decît ea « este » — desigur relativ « altcum » — admițînd ideea că efortul uman pendulează permanent între tentația de a deforma lumea și tentația de a o aborda în conformitate cu propria sa esență, va trebui să recunoaștem două componente fundamentale ale comportamentului nostru. Față de lucrurile pe care le « abordăm normal », noi ne vom comporta, bineînțeles, în același mod adică normal. Față de lucrurile pe care le « abordăm » însă deformat, noi ne vom comporta « deformat ». Comportamentul deformat, față de un obiect, văzut drept altceva decît este el în realitate, se numește *rit*. *Ritul* desemnează, prin urmare, comportamentul nostru deformat față de reprezentarea deformată a unui lucru, a unei situații, a unui fenomen. Ne comportăm diferit acasă și la teatru, ne comportăm diferit în relațiile oficiale și în relațiile de familie, ne comportăm diferit față de fiecare lucru, față de fiecare ființă, față de fiecare împrejurare. În raporturile cu superiorii săi, funcționarul adoptă o

altă atitudine decît față de colegi. Omul pe care îl are în față nu reprezintă nu numai un om, ci și o « autoritate », — autoritatea unei instituții sau autoritatea statului. În fața pînze semnată de un pictor celebru, vizitatorul oricărui muzeu se va comporta altfel decît în fața unei pînze « banale », semnată de către un necunoscut. Am văzut în atelierele Vaticanului o pictură aflată în curs de restaurare care multă vreme fusese considerată ca aparținînd lui Murillo. La restaurare, s-a descoperit că este vorba despre o eroare sau despre un eventual fals, extrem de vechi. Tabloul ce reținuse atîta timp atenția publicului devenise acum o pînză banală, plasată într-un colț de atelier și așteptînd să-i vină rîndul pentru a fi supusă tratamentului necesar. Nimeni nu-i mai dădea nici o importanță. « E un fals ». Se uitase, dintr-o dată, totuși, că acest « fals » fusese capabil să atragă atenția a mii de oameni, atîta vreme. Se ignora pînă și faptul că pînza respectivă avea o vechime apreciabilă și că pentru această calitate ar fi meritat mai mult respect, se ignora valoarea în sine a obiectului. Mitul se « prăbușise » și oamenii își schimbaseră automat ritul, se comportau acum față de el ca și cum ar fi fost un lucru obișnuit.

Mit și rit se definesc drept termeni corelativi, determinîndu-se reciproc.

Inițiată de pe poziții estetice nemarxiste, teoria estetică a miturilor a fost preluată de către o seamă de gînditori marxști care au căutat s-o dezvolte pe linia aceluia simbul de adevăr pe care, evident, îl conține. Fără îndoială, după cum spunea Marx, omul a simțit întotdeauna necesitatea unui sentiment de solidaritate cu lucrurile, cu propriul său trecut, cu propriile sale acțiuni, cu întreg universul, pentru a se justifica față de sine în ceea ce întreprinde, pentru a se autodetermina la noi fapte, la noi gesturi, la noi acțiuni temerare, pentru a căuta să obțină mai mult, să vrea mai mult, să încerce mai mult. Din perspectiva filosofiei marxiste, mitizarea s-ar defini drept mijloc de integrare individuală și colectivă în realul aflat permanent în curs de transformare, de cunoaștere, de apropiere de către om. Obiectului reprezentat fiindu-i atribuite sensuri pe care înainte nu le avea, mitul va constitui întotdeauna o imagine a realului « deformat pozitiv ».

Să recunoaștem că fenomenul uman nu poate fi conceput în afara acestui proces de « deformare pozitivă » a realului, pe întreg parcursul unor direcții ale cunoașterii.

În *Marxismul secolului XX*, Roger Garaudy subliniază una din particularitățile importante ale mitului înțeles astfel. Pentru un marxist — notează el — mitul nu poate fi conceput numai ca un raport al omului cu existența, ci și ca un apel la « a face », la practică ». Mitul nu trimite niciodată la existentul înconjurător în care noi ne mișcăm, în care noi sîntem. « El relevă nu atît o

prezență cît o absență, o lipsă, un vid pe care noi sîntem chemați să-l umplem ». Reproducînd observația lui Roger Garaudy, va trebui să avem în vedere că fenomenul mitizării se cere, bineînțeles, interpretat istoric. Fiecare societate percepe realul potrivit propriilor sale interese și aspirații.

Ajungem să discutăm, după cum se poate vedea, despre particularitățile de deformare pozitivă a realului în civilizația contemporană, din perspectiva orînduirii sociale existente, a diferitelor culturi naționale, a diferitelor configurații etnografice regionale, a diferitelor grupuri sociale; din perspectiva diferitelor ideologii, adică a acelor sisteme de exigențe și reprezentări caracteristice formațiunilor sociale la care ne-am referit.

Un filosof american, Lewis Mumford, a publicat, acum cîțiva ani, o carte în care analizează mitul mașinii în societatea americană actuală (Lewis Mumford — *The Myth of the Machine Technics and Human Development*). O altă carte, aparținînd profesorului Gillo Dorfles, studiază miturile societății contemporane, pornind de la studiul diferitelor profesii, al diferitelor preocupări, al diferiților oameni-mit, mergînd pînă la studiul reclamelor (Gillo Dorfles: *Nuovi miti, nuovi riti*, 1965). Atari teorii presupun înțelegerea culturilor ca mari ansambluri de mituri și rituri sociale. Noua concepție atrage după sine metode de cercetare specifice, inclusiv în ceea ce privește domeniul artei. *L'estetica del mito*, un alt volum al lui Gillo Dorfles, apărut în 1969, își propune tocmai un asemenea țel. Ne vedem, deci, în situația de a privi arta contemporană ca domeniu în cadrul căruia are loc un permanent proces de construcție a miturilor (mitopoesis), ca domeniu în cadrul căruia societatea contemporană își făurește neîncetat miturile de care are nevoie. Opera de artă va putea fi interpretată, din acest punct de vedere, ca prezență materială-mit, ca « obiect » în care noi vedem altceva decît realitatea. Opera de artă va referi despre lume, e limpede, prin prisma unei mentalități aparte, a unei psihologii aparte, a unor condiții sociale aparte. Studiind literatura unei țări, bunăoară, va trebui să ținem seama de miturile diferitelor teme, de miturile diferitelor probleme de ordin social, politic, moral, de miturile diferitelor tehnici literare, de miturile diferitelor tipuri de rezolvare a diferitelor conflicte, a diferitelor soluții, a diferitelor personaje. Fiind un ansamblu de mituri, arta oricărei țări și a oricărei epoci se dovedește expresia unei ideologii specifice, adică a unor sisteme de reprezentări pe care oamenii și le fac despre lume, în conformitate cu interesele lor, cu aspirațiile lor, cu idealurile lor. Respectivele reprezentări vor corespunde — într-un grad mai mic sau mai mare — viziunii generale pe care societatea o are despre lume, la un moment dat. În măsura în care unele dintre ele nu corespund viziunii generale pe care societatea o are despre lume la un moment dat,

sau în general, ele referă despre lume fals sau aproximativ fals, în spiritul poziției egoiste a diferitelor grupuri, cercuri sociale, a diferiților indivizi.

Înțelegerea artei ca domeniu în cadrul căruia are loc un continuu proces de « mitopoesis » ne obligă să luăm în considerare și aspectul invers: destrucția miturilor. Fiecare colectivitate are nevoie neîncetat de mituri noi, potrivit cu interesele și posibilitățile sale de a se afirma în lume. Aceasta presupune ideea de *uzură*, de învechire relativă a miturilor. O cultură are nevoie de mituri noi, întrucât cele vechi sau unele dintre cele vechi nu mai corespund nevoilor sale, — total, parțial, indiferent. Așa se explică de ce anumite opere, la modă o vreme, se « învechesc » cu timpul, cad în desuetudine. Valoarea oricărei opere de artă, înțeleasă ca prezență-mit, pare a depinde de capacitatea ei de a rezista cât mai mult exigențelor publice în « devenire », de capacitatea ei de a nu se « uza ». Se face, de obicei, distincția între *miturile normale* și *miturile aberante*. Mitul normal s-ar prezenta drept o imagine deformată despre ceva, în conformitate cu interesele firești ale unui individ sau ale unei colectivități. *Mitul aberant*, atrăgând după sine un *comportament uman aberant*, s-ar prezenta drept o imagine deformată despre ceva, mai mult decât este « permis », în conformitate cu interesele « morbide » ale unui individ sau ale unei colectivități.

Să examinăm câteva cazuri.

Miturile artistice sau literare fetișizante privesc, de pildă, operele în care publicul « vede », neîntemeiat, mai mult decât ceea ce « ar trebui să vadă », admițând acel coeficient firesc de atracție și interes exagerat pe care orice mit îl presupune. E cazul operelor în vogă o perioadă de timp foarte scurtă, după care lumea se « calmează », iar istoria de specialitate le ignoră. E cazul marilor glorii efemere, care țin cel mult cât trăiește o anumită persoană. *Miturile artistice sau literare mumificante* se definesc prin respectul pe care publicul continuă să-l nutrească față de « fostele mituri », care, deși nu mai prezintă interes în viața unei societăți, « trăiesc » datorită faimei lor de altădată. Atât *curturile* de fetișism, cât și cele de mumifiere estetică nu pot fi înțelese fără a avea în vedere timpul societăților.

Există un *timp conservat*, la dimensiunile căruia fiecare societate trăiește permanent. Ne reprezentăm viitorul pe baza experiențelor de viață din trecut, construim lumea de azi pe baza raționamentelor de ieri.

Sînt oameni, sau grupuri mari de oameni, care trăiesc prezentul numai prin prisma trecutului. Sînt oameni, sau grupuri mari de oameni, care trăiesc prezentul și prin prisma trecutului. E imposibil, însă, de ignorat total trecutul.

Există un *timp epuizat*, la dimensiunile căruia orice societate trăiește permanent. E vorba de acel ansamblu de impresii, de

idei, de sentimente, de interese și conflicte specifice unui anumit loc și unui anumit moment. Oricîte relicve ale civilizației egiptene am cerceta, noi nu vom putea niciodată să ne transpunem, pe plan estetic, în acel univers de preocupări proprii numai Egiptului antic. Noi traducem, practic, fiecare operă din trecut în limbajul experiențelor noastre actuale. Ea aparține, însă, totuși unui timp care nu mai este cel prezent. Nu putem, oricîte eforturi am face, să re trăim sentimentul estetic al omului « ideal » din Renaștere. Apreciem arta Renașterii prin prisma unor sentimente care sînt numai ale noastre. Mîine, alții vor aprecia ceea ce am realizat noi astăzi, în lumina unor experiențe și a unor trăiri care vor fi numai ale lor.

Cantitatea de desuet care se profilează astfel, la nivelul culturilor, apare ca impresionantă.

În ce măsură fiecare dintre acțiunile noastre stă sau nu stă sub semnul desuetului, e greu de spus.

În ce măsură fiecare dintre acțiunile noastre se dovedește specifică timpului prezent, e iarăși greu de spus, pentru că noi sîntem « compuși », prin definiție, atît din elemente ale trecutului, cît și din elemente ale prezentului.

Miturile mumificante se înscriu pe linia a ceea ce numim obișnuit tradiționalism.

Miturile fetișizante se înscriu pe linia a ceea ce numim obișnuit novatorism.

Și unele, și altele presupun un comportament aberant.

O cercetare atentă a literaturii și artei noastre, concepută din perspectiva unor atari idei, ce preocupă o bună parte a esteticii moderne, nu ar fi, desigur, lipsită de interes și poate . . . nici de surprize.

ORIGINAL, REPRODUCERE, COPIE, REPLICĂ

45

Există, fără îndoială, o realitate estetică evidentă și consacrată la care simțim permanent nevoia să ne raportăm: domeniul artei. Există însă și o altă realitate estetică, tot atât de evidentă, pe care, totuși, noi n-o luăm ca atare în considerare și la care simțim nevoia să ne raportăm mai puțin. Această realitate se referă la toate acele obiecte ce nu stau sub semnul « originalității », ce nu sînt « unicate », și, deci, nu pot fi considerate opere de artă. Analizînd atent situațiile estetice fundamentale de astăzi, constatăm că ponderea obiectelor cu statut estetic ce nu se bucură de privilegiul originalității — copiile și reproducerile artistice, ca și replicile, într-o oarecare măsură — este mult mai mare decît sîntem noi dispuși să credem. Lumea merge la teatru, lumea merge la muzeu, lumea merge la concert. Utilizînd astfel termenul de *lume* noi avem, totuși, în vedere un grup destul de restrîns de indivizi. Lumea înțelege astfel nu cuprinde decît relativ puțini oameni, pentru că fiecare dintre noi întreține relații estetice nu numai cu domeniul artei propriu-zise, ci și cu domeniul acelor obiecte ce reproduc opera de artă — fie ea pictură, sculptură, grafică, fie ea spectacol teatral sau muzical. La radio ascultăm zilnic transmiteîndu-ni-se muzică simfonică — înregistrare din cutare concert celebru, teatru la microfon — adaptare după Shakespeare, Caragiale sau Ionesco, la televizor urmărim filme care sînt « transmise » pe micul ecran, în genul în care un album cu reproduceri de artă ne transmite cîte ceva din « farmecul » oferit de muzeele Prado, Luvru sau Capela Sixtină. E limpede că nu poate fi pus semn de egalitate între filmul văzut pe micul ecran și cel vizionat în sala de cinematograf; cu atît mai mult, nu poate fi pus semn de egalitate între spectacolul de teatru oferit de către instituția cu același nume și « teatrul la microfon » sau « teatrul TV ». Spectacolul de operă, operetă, estradă comportă modificări de proporții asemănătoare cînd sînt reluate cu ajutorul unuia dintre noile mijloace de comunicație în masă. Nu ar fi cazul oare să ne întrebăm ce pondere are cultura noastră artistică făcută prin intermediul albumelor de artă, al reproducerilor publicate în paginile ziarelor și revistelor și cărților poștale ilustrate — care toate modifică, pentru a nu spune alterează imaginea reală a operei unui artist — atunci cînd formulăm o judecată de valoare? Care este cantitatea de « livresc-estetic » asigurată prin intermediul « reproducerilor », « reluărilor », « retransmisiilor », « înregistrărilor », proprie fiecărui individ ce vine în contact cu o operă de artă autentică? Sînt probleme care privesc și estetica, și sociologia artei și nu le putem ocoli. Discutăm despre publicul literaturii, al artei contemporane; încercăm să determinăm preferințele celor care frecventează opera unui artist sau altul, a unui dramaturg sau altul; încercăm să ținem seama de exi-

gențele formulate cu o ocazie sau alta, de către oricine considerăm că reprezintă publicul. Dar publicul privește o realitate eterogenă, în care cultura artistică dobîndită prin intermediul copiilor și reproducerilor ocupă un spațiu deloc neglijabil, alături de cel ocupat de cultura artistică dobîndită prin contactul nemijlocit cu opera de artă. În ultimele decenii, tot mai mulți autori s-au dovedit interesați de problema reproducerilor. E suficient să ne amintim de studiul lui Walter Benjamin, *Das Kunst-werk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, din 1936, sau de recenta și atît de fascinanta carte a lui Marshall McLuhan, *Understanding Media*.

Reproducere, copie, replică, original sînt termeni trimitînd la o realitate estetică extrem de complexă, cu implicații profunde în întreaga conștiință culturală a omenirii. Va trebui să avem în vedere că dezvoltarea tehnicii reproducerilor a determinat, în condițiile civilizației moderne, o deplasare însemnată a interesului estetic, dinspre obiectul posedînd valoare de unicat spre obiectul ce reproduce unicatul. Se pune întrebarea: ce cantitate de artă autentică contemplă fiecare dintre noi și ce cantitate de artă « contrafăcută », « reprodușă », copiată », « simulată » ne este servită în același timp. Nu cumva noi contemplăm destul de puțină artă în raport cu ceea ce ne imaginăm în acest sens? S-a dezvoltat comunicația rutieră. S-a dezvoltat comunicația aeriană. S-a dezvoltat comunicația... Desigur, din acest punct de vedere, lumea se poate deplasa relativ mai ușor spre instituțiile de artă consacrate: teatru, muzeu, sală de concerte etc. Dar, putem pune oare semn de egalitate între ceea ce ne oferă teatrul, ca instituție de cultură, și ceea ce ne oferă radioul prin emisiunea sa « teatru la microfon »? Putem pune oare semn de egalitate între ceea ce ne oferă un album de artă, realizat în condiții optime, și ceea ce ne oferă o pinacotecă? Se disting în general două categorii de autori care s-au pronunțat în problema discutată. Unii sînt de părere că « sistemul copiilor », al « reproducerilor », al « retransmisiilor », al « înregistrărilor » reprezintă o lărgire incomparabilă a domeniului artei în condițiile civilizației contemporane. Alții sînt de părere că, dimpotrivă, avem de-a face cu două realități estetice distincte: realitatea tradițională a artei și o realitate estetică nouă, reprezentînd produsele industriei reproducerilor, cu o funcție culturală, desigur, imposibil de neglijat, dar și imposibil de confundat cu cea a operei de artă unicat. Mai putem distinge — derivată din această categorie — și o direcție reprezentînd pozițiile ultraconservatoare, care susține că dezvoltarea tehnicii reproducerilor reprezintă un mare pericol estetic, că ne aflăm în pragul unei confuzii estetice și culturale de neimaginat, amenințînd bazele oricărei axiologii, că datorită industriei « reproducerilor », « copiilor »,

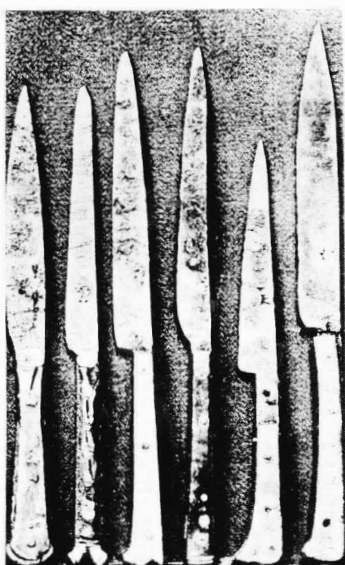
« înregistrărilor », importante categorii umane ajung să judece arta în lumina culturii făcute la școala copiilor acesteia. De aici, perturbațiile culturale ce intervin astăzi la tot pasul — faptul că nimeni nu mai știe ce este și ce nu este artă. De aici chiar fenomenul antiartei, adică al unor artiști care își propun să realizeze obiecte estetice inedite, unicate, sfidând toate celelalte condiții ale artei — ca ambiția de a dura și ambiția de a fi « înțeleasă ».

Concludentă, în această privință, ne apare atitudinea lui Étienne Gilson — cunoscut filosof și estetician francez contemporan de orientare neotomistă. Într-un studiu publicat în 1966 și intitulat: *Industrialisation des arts du beau*, Étienne Gilson consideră că, în general, aportul industriei, al tehnicii moderne, al noilor mijloace de comunicație în masă, la difuzarea valorilor artistice nu posedă, practic, nici o semnificație pozitivă. O cumplită iluzie — spune el — pare a fi aceea referitoare la faptul că artei i s-ar deschide astăzi posibilități nemărginite de infuzare în existent, de răspîndire la toate dimensiunile contextului social contemporan. Ne închipuim că, dacă sîntem în posesia unui album sau a unei colecții de reproduceri ori imitații, sîntem în posesia unor opere de artă relativ adevărate, relativ autentice; ne închipuim că, dacă ascultăm un disc pe care este imprimată o simfonie a lui Beethoven, sub bagheta unui nume ilustru, e « ca și cum » — vorba lui Vaihinger — ne-am afla cu adevărat la concert. În realitate, notează Gilson, nu e « ca și cum » am fi cu adevărat în prezența unor opere de artă autentică. Mijloacele de comunicație în masă nu ne oferă decît o oarecare cantitate de informație în legătură cu operele artistice pe care « le reproduc ». Respectiva cantitate de informație ne poate fi utilă, dar ea nu poate suplini, nici-cum, contactul direct cu opera, singurul în măsură să justifice și să permită totodată judecata de valoare. O impresionantă cantitate de eroare este astfel introdusă în contextul cultural contemporan, datorită unor judecăți de valoare imaginare, realizate în proporții de masă și într-un ritm trepidant.

E lesne de observat, în această poziție, un anumit conservatorism, nu întru totul străin de « învățăturile » bisericii catolice. Dar e tot lesne de observat în această poziție și un anumit simbur de adevăr. Ar fi însă dificil să încercăm aici o analiză detaliată a raporturilor dintre ele.

Ce se impune însă reținut în legătură cu starea de lucruri semnalată pînă acum? Mai întîi necesitatea unor clarificări. S-a creat, la ora actuală, un cîmp de confuzie destul de mare. Mulți esteticieni și critici de artă continuă să opereze cu o seamă de termeni extrași, fără a li se fi modificat sau modernizat accepțiunea, din « arsenalul » vechilor teorii, asupra unei realități culturale total diferite de cea proprie secolelor ante-

rioare. Termenii noi nu sînt încă asimilați sau sînt asimilați cîteodată greșit. E dificil, totuși, să găsești un limbaj « comun » cu cineva. Adeseori ai senzația că oamenii vorbesc despre una și înțeleg alta. Oarecare ordine trebuie neapărat introdusă. Deocamdată, școala semantică anglo-saxonă ne propune o ordonare a materialului estetic existent pe linia a trei tipuri de « obiecte »: obiectul estetic de tip *natural*, a cărui condiție de unicat e presupusă, obiectul estetic de tip *artistic*, stînd, totdeauna, sub semnul unicității, al originalității, al « ineditului » și obiectul estetic de tip *tehnic*, presupunînd prin excelență producția în serie. În lipsă de altceva, sugestia va trebui consemnată, fără a se depăși, prin aceasta, principalele dificultăți. Importantă rămîne, totuși, nu posibilitatea împărțirii esteticului pe categorii de obiecte, ci înțelegerea lui complexă, în raport cu civilizația noastră. Trăim într-un univers de obiecte a căror forță de fascinație apare, celui care își propune să le înțeleagă, mereu din alte și alte perspective.



1

*Chiar și istoria unui obiect
cum este cuțitul de bucătărie
devine concludentă pentru progresul estetic
înregistrat pe parcursul ultimului secol
în domeniul produselor de larg consum.*

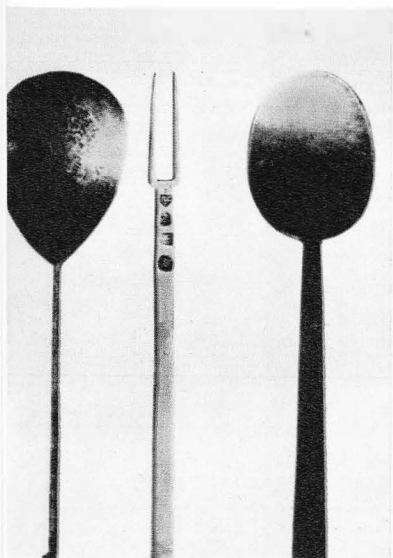
1. Cuțite de oțel englezești din secolul XVI.
2. Cuțite de oțel utilizate astăzi
de către orice gospodină.



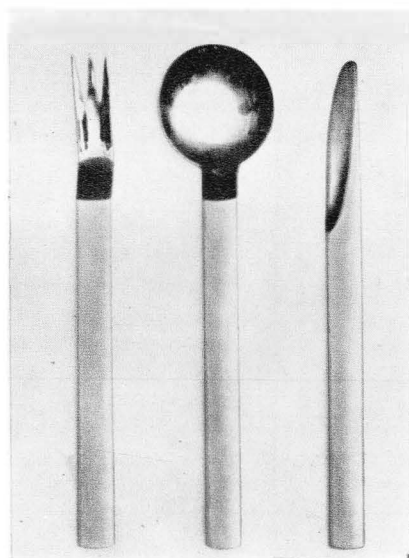
2

Un alt « caz », ținând tot de... bucătărie:

1. Linguri și furculițe din sec. XV–XVI (Anglia – stinga; Franța – dreapta).
2. Tacim de masă, din oțel inoxidabil, fabricat azi.
3. Furculiță. Designer: Tapio Wirkkala.



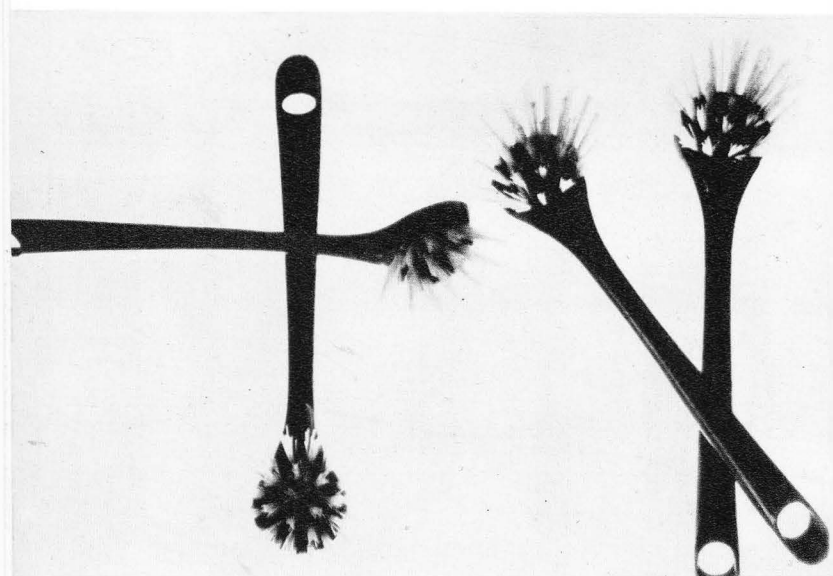
1



2

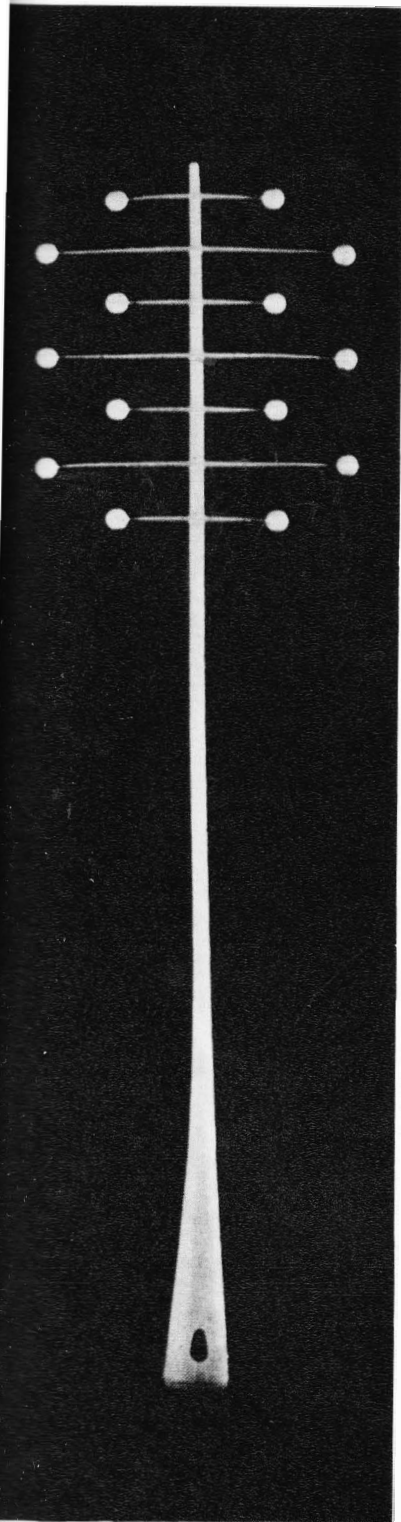


3

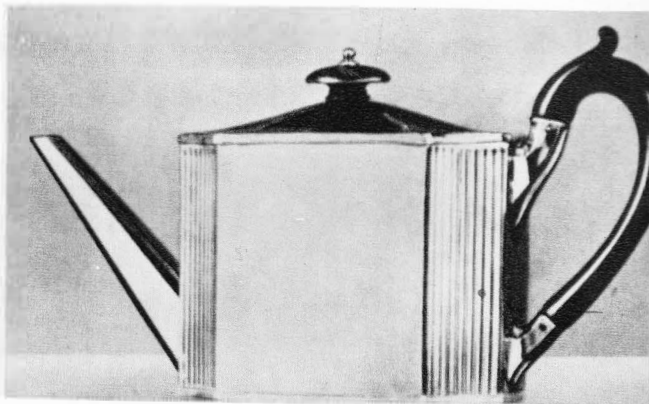


4

4,5. Alte obiecte
pentru uzul
gospodinilor —
cu aspect
specific
contemporan.

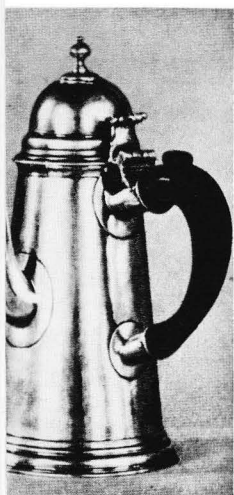


*Menținându-ne tot în limitele
comparației istorice,
să mai punctăm
câteva momente semnificative:*

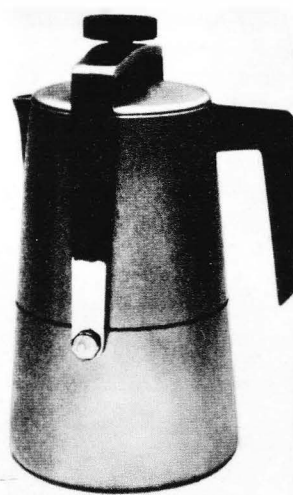


1. Un caz de „design“ de la 1780:
ceainic englezesc argintat.
2. Un caz de design din jurul anului 1900:
Henry van de Velde: serviciu de ceai.
Argint. Minerele din lemn.

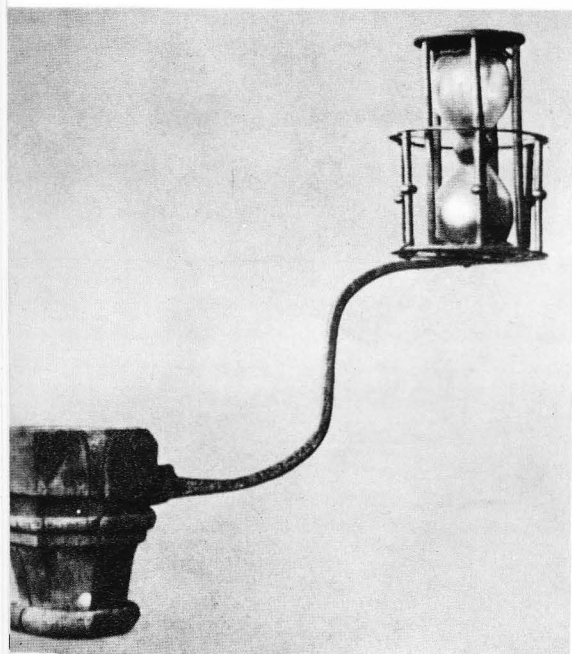




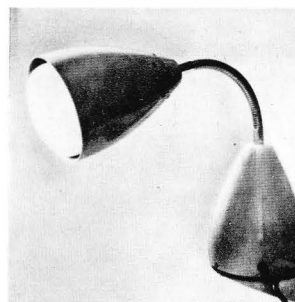
1



2



3



4



5

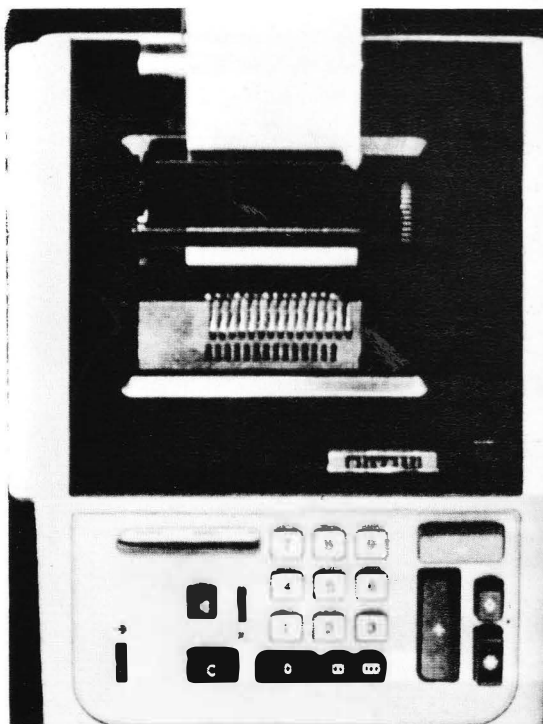
1. Cafetieră de argint din 1703
— creație a lui Issac Dighton.
2. Cafetieră din oțel inoxidabil, de fabricație sovietică.
Designer: I. Kera.
3. Clepsidră englezească din secolul XVII, cu baza de lemn și brațul de fier.
4. Lampă de birou de astăzi.
Designer: Max Bill.
5. În 1940 un asemenea « radio de masă » (designer Luigi Caccia, Livio și Piergiacomo Castiglioni) constituia o teribilă noutate.

*Cîteva momente
și aspecte
din evoluția estetică
a mașinii de calcul:*

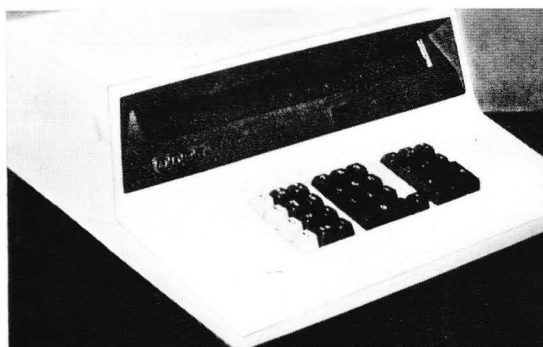
1. « Mașină » de calcul
de la 1642.
2. Mașina de calcul
« Elettrosoma »,
produsă de către
firma Olivetti.
3. Mașina de calcul
portativă
C. E 97080
— fabricație Japy.
4. Mașina de calcul
E D C III
— fabricație Remington.



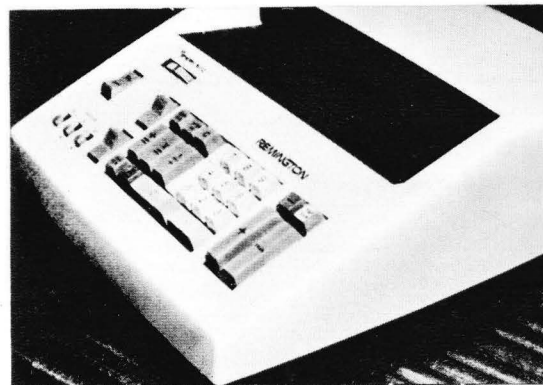
1



2



3



4

1. « Artă aplicată » în secolul XVIII.

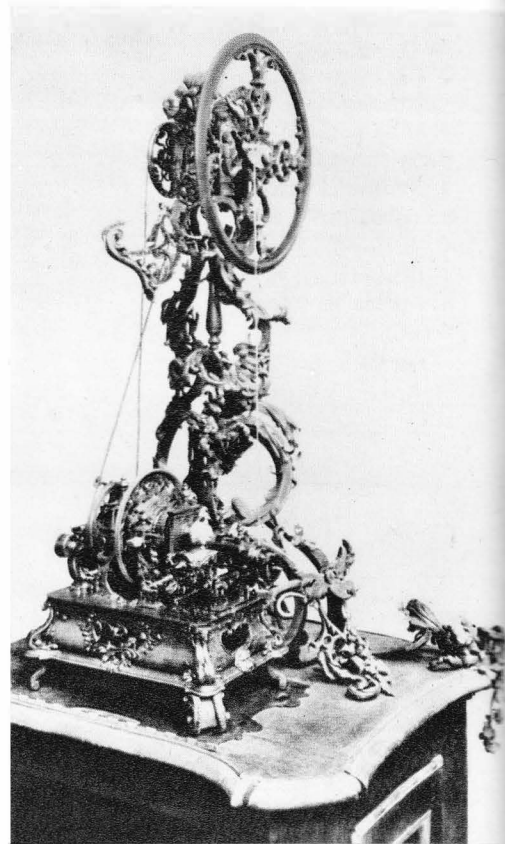
E vorba despre o mașină
de imprimat
motive florale pe metal —
anticipind cu peste 100 de ani
ideile lui William Morris.

2. « Artă aplicată » la 1830.

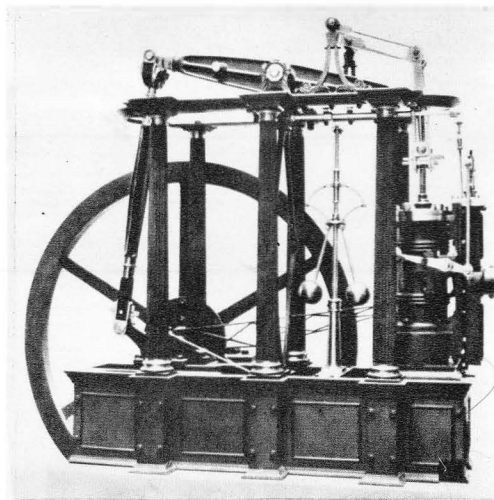
Ne aflăm în fața
unei mașini cu aburi
reprezentind un concludent exemplu
de dizarmonie
între formă și funcțiune.

3,4. Între aceste două ipostaze
ale unuia și aceluiași
mijloc de circulație
feroviară

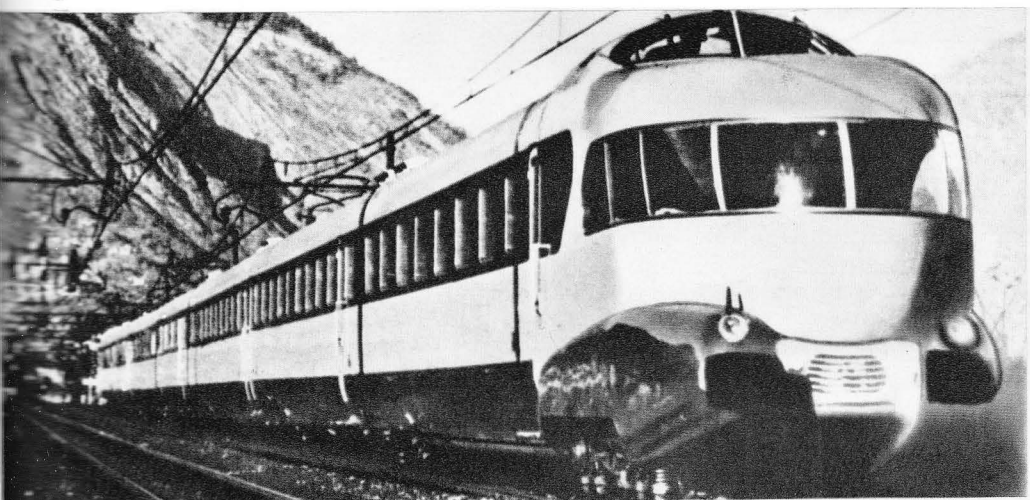
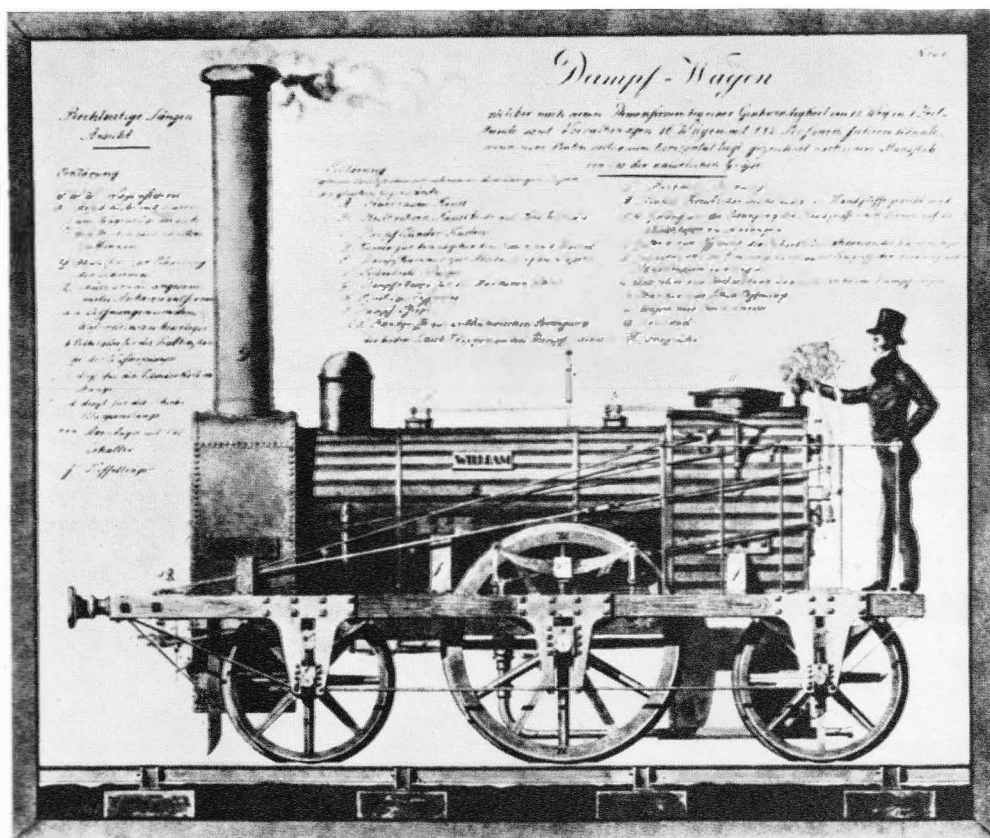
vom putea cu ușurință remarca
nu numai un anumit
progres de ordin tehnic,
dar și unul de ordin estetic.



1

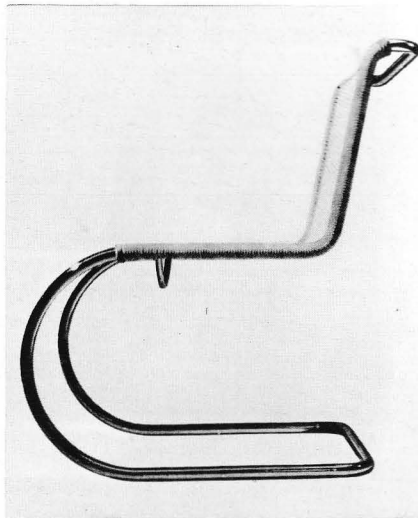


2

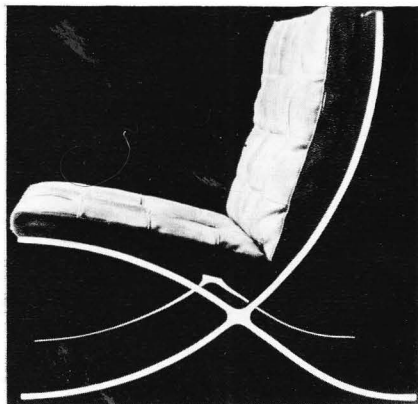




1



2



3

Scaunul și fotoliul suportă, de asemenea, pe parcursul unei istorii destul de complicate, numeroase intervenții de ordin atât funcțional, cât și estetic. Apariția noilor materiale are un rol important în schimbările de ordin funcțional și estetic ce survin în istoria celor două obiecte:

1. Scaun de fier acoperit cu piele (Franța, sec. XIV).
2. Mies van de Rohe: Scaun de metal M.R. (1926).
3. Mies van de Rohe: Fotoliul Barcelona, din oțel cromat, cu « pernă » de piele (1929).
4. Harry Bertoia: Fotoliu din material plastic.



4

« Frumos », eficient, confortabil
constituie imperativele
obiectului modern de interior,
cărora li se adaugă, în ultimele
decenii, și acela de economic.

Obiectul trebuie să coste
cît mai puțin,
să ocupe cît mai puțin spațiu,
să necesite

cît mai puține eforturi,
atunci cînd este manevrat.

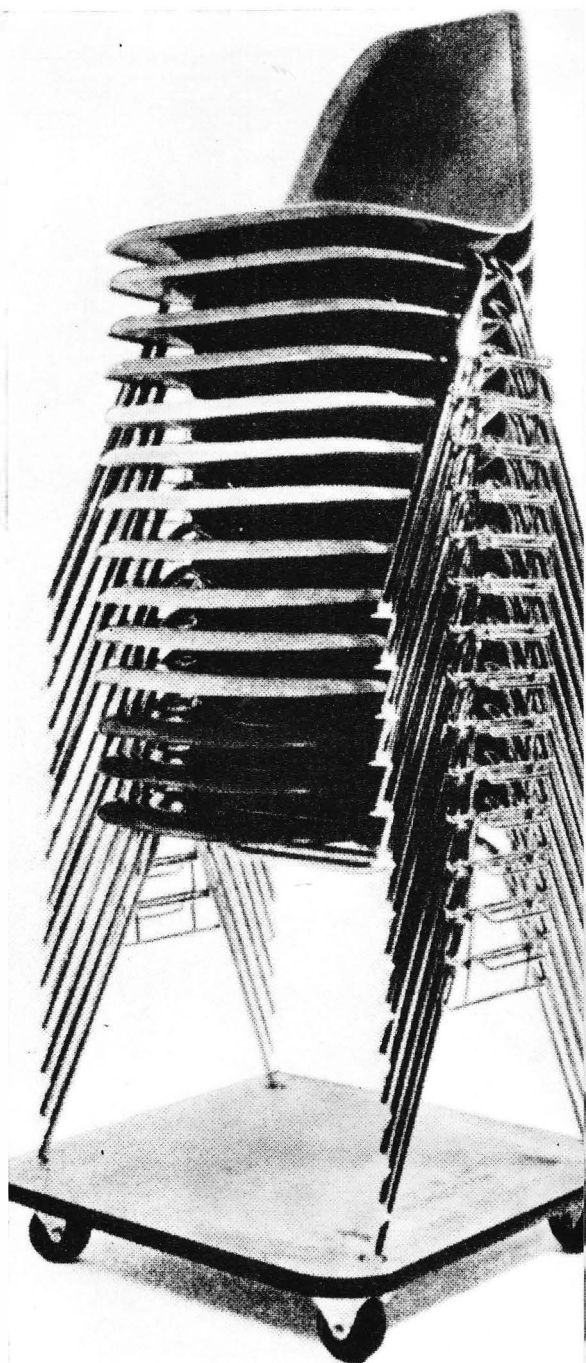
Designul a venit
în întîmpinarea acestor imperative.

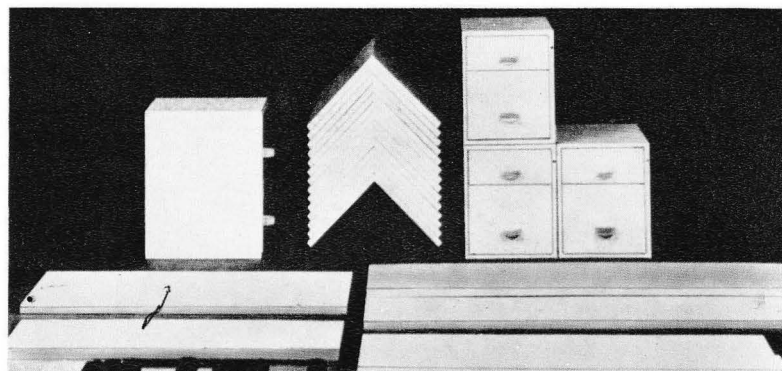
Într-un spațiu sever, delimitat
prin linii drepte și « obținut »
cu ajutorul betonului armat,
al sticlei, al metalelor ușoare,
în care libertatea de mișcare
devine calculată pe cap de locuitor,
obiectele de care ne folosim
sînt chemate să ocupe suprafețe
cît mai mici.

Pliabil — empliabil
constituie în aceste condiții relația
ce obsedează pe mulți designeri.
După utilizarea lui,
obiectul se « strînge »,
iar « strîns » poate să decoreze
estetic un spațiu rămas liber.

1. Paul Kjaerholm: proiect
pentru un set de 7 scaune.

2. Charles Eames: Scaune empliabile.



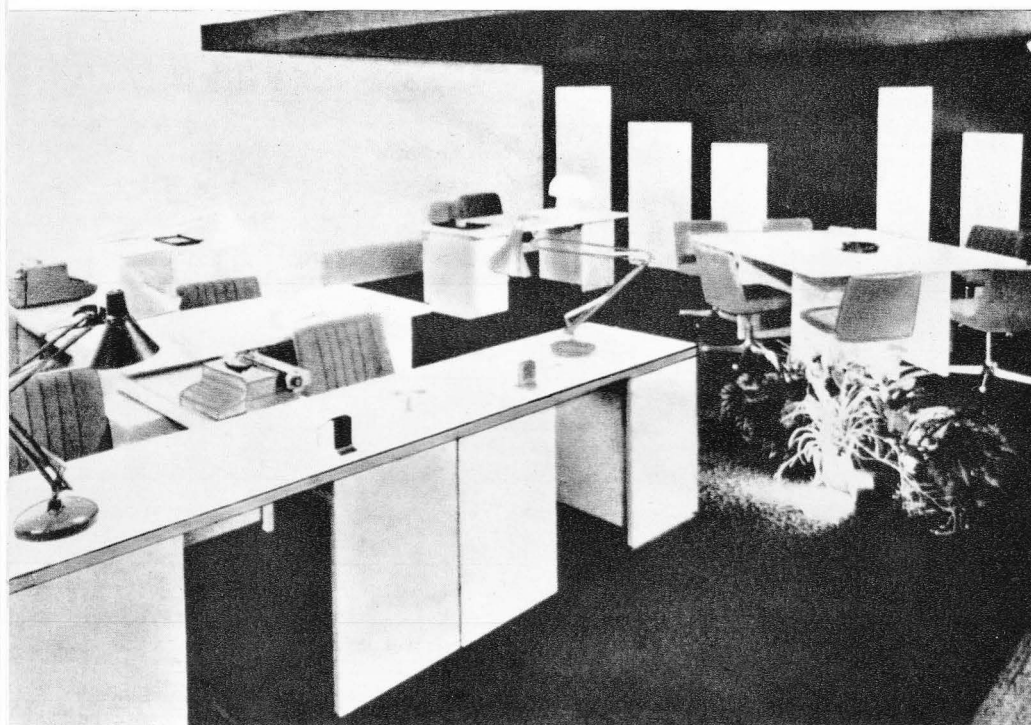


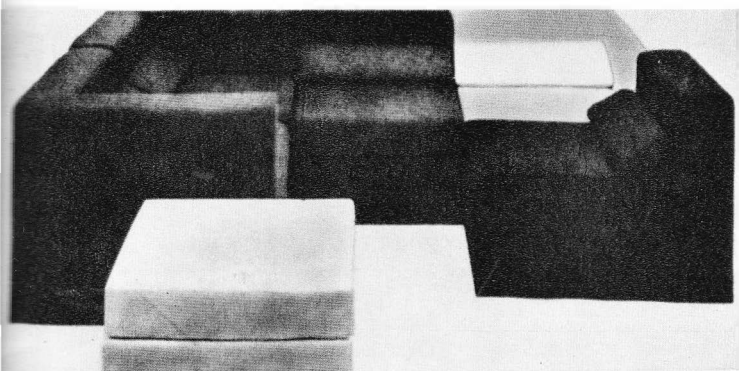
Birourile « Graphis »

— proiectate de Osvaldo Borsoni
și Eugenio Gerli.

1. Elementele de bază
înainte de asamblare.

2. Una din combinațiile posibile.





1, 2. « Birlog pentru
conversație ».

Fotolii realizate
din elemente combinabile
în două regii
diferite.

Designer: J. C. Maugirard.

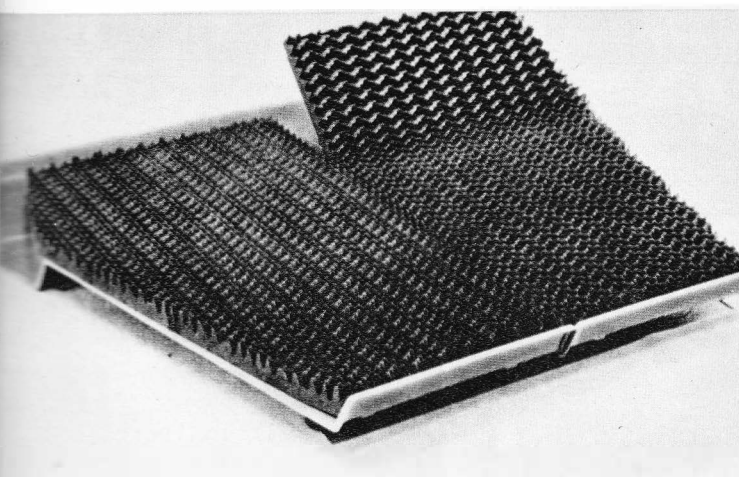
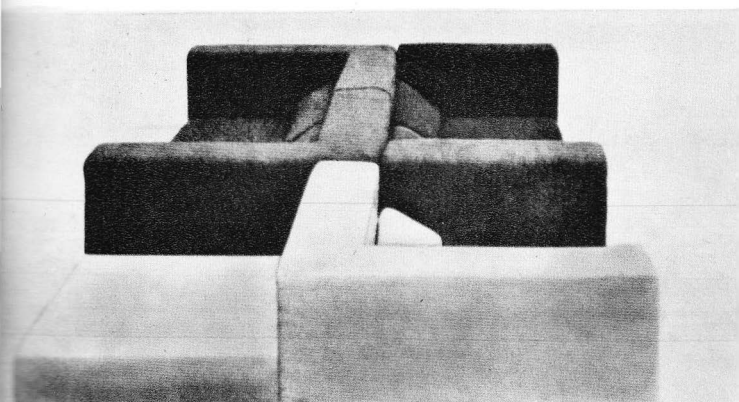
3. Pat dublu,
reglabil.

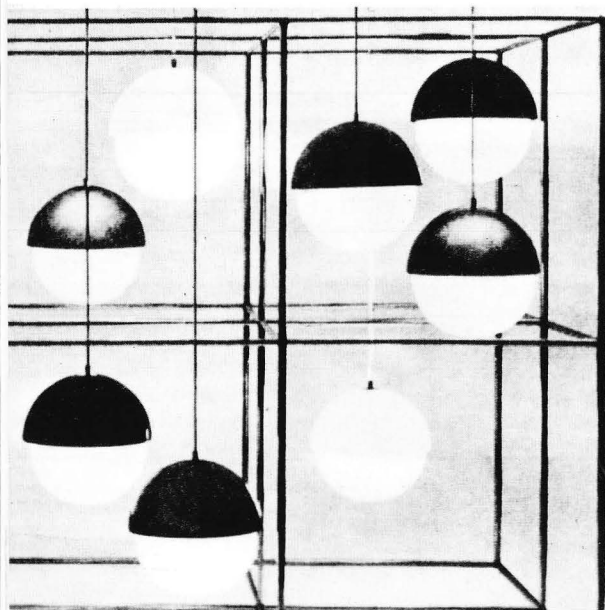
Designer: Roger Tallon.

4. Fotoliu « Sacco ».

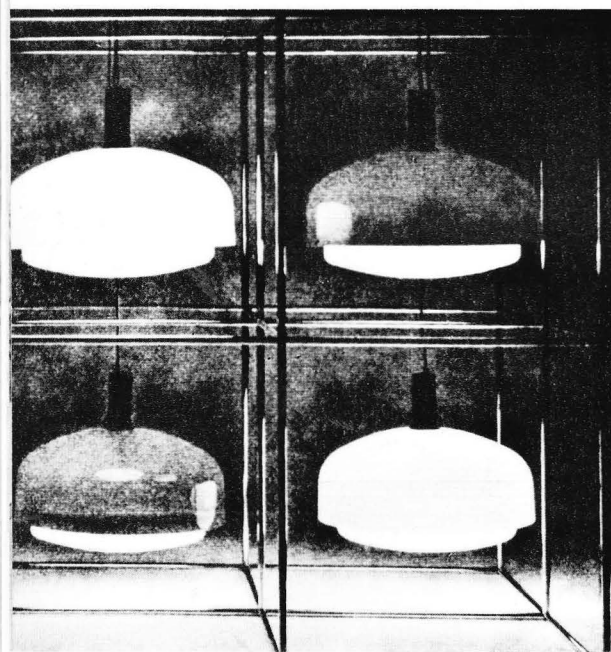
Designer:

Gatti Teodoro Paolini.

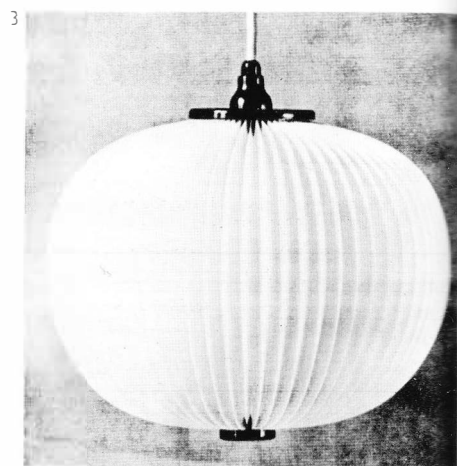




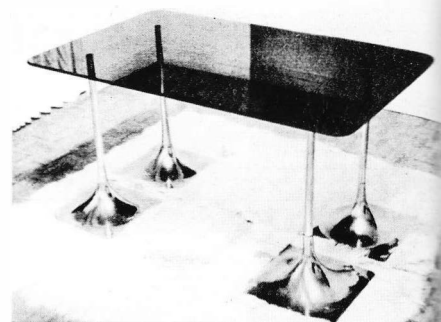
1



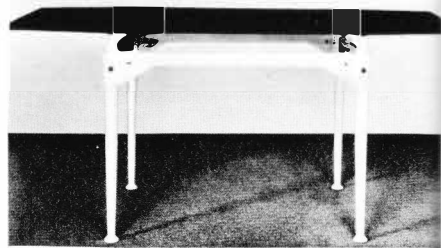
2



Lămpi suspendate.
 Designeri:
 Luigi Bandini (1);
 Eugenio Gentili (2).
 3. Lampă din material plastic.
 Designer: Eschen Klint.
 4. Masă cu picioare
 din aluminiu
 și dale din sticlă colorată.
 Designer: Roger Tallon.
 5. Masă.
 Designer: Franco Albini.

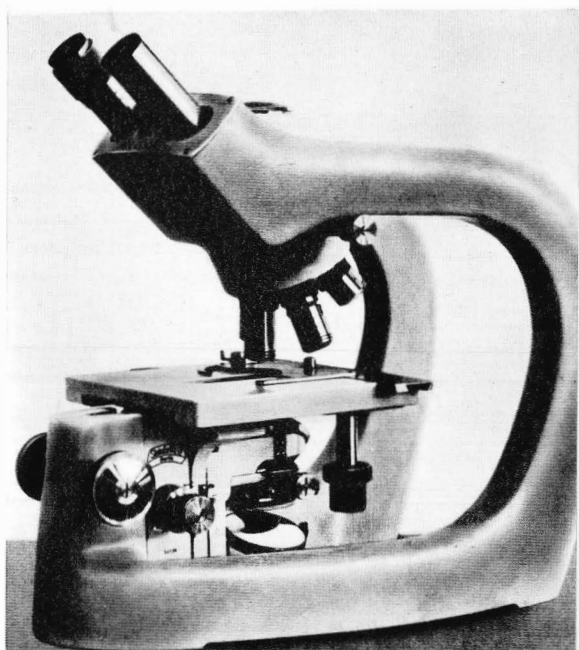
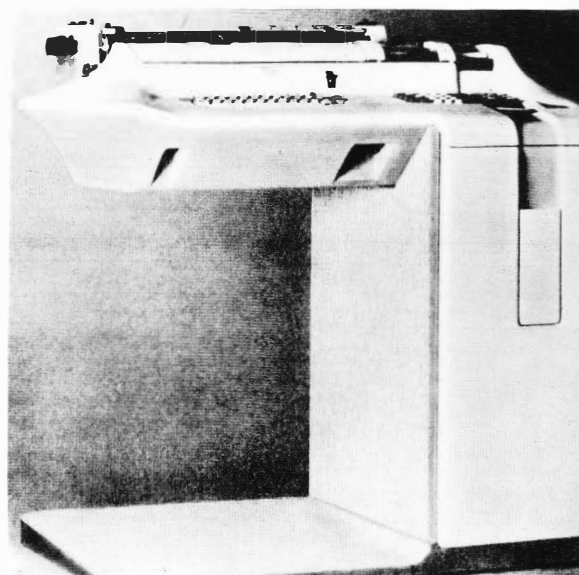


4



5

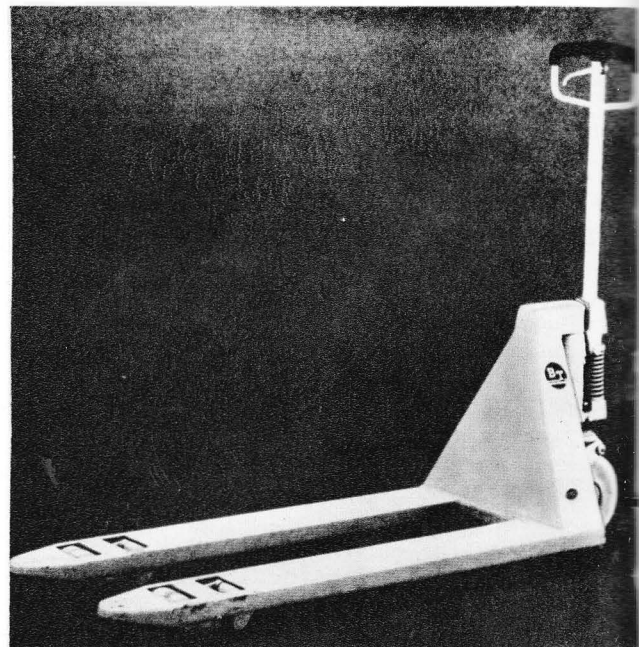
Un fenomen interesant,
vizibil pretutindeni:
se caută asigurarea
unui plus
de esteticitate
pentru mașina de orice tip.
Unii autori pun în relație
această tendință
cu o anumită spaimă
pe care omul
ar resimți-o întotdeauna
în fața mașinii.
Spre deosebire de unealtă,
care apare ca prelungire
a mîinii umane,
mașina ar poseda
o relativă independență,
putînd, la un moment dat,
să acționeze
peste voința omului.
Așa s-a născut, de altfel,
mitul robotului.
Asigurarea unei forme
estetice plăcute
ar presupune,
din acest punct de vedere,
un act de «îmblînzire»
a mașinii,
reducîndu-se considerabil
distanța psihologică
ce separă pe orice persoană
de obiectul denumit
«mașină».
Toate acestea rămîn, însă,
pură speculație.
Cert rămîne
doar faptul
că producția de mașini
se află angrenată foarte mult
în ampla «mişcare»
contemporană
«pentru frumos».



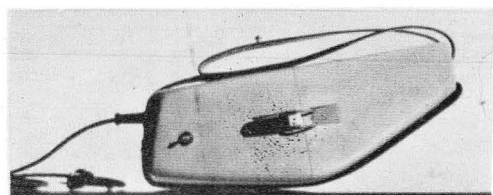
1. Calculatorul electronic
«Olivetti»,
cu programe înregistrate
pe hîrtie magnetică.
Designer: Mario Bellini.

2. Microscopul «Steindorf».

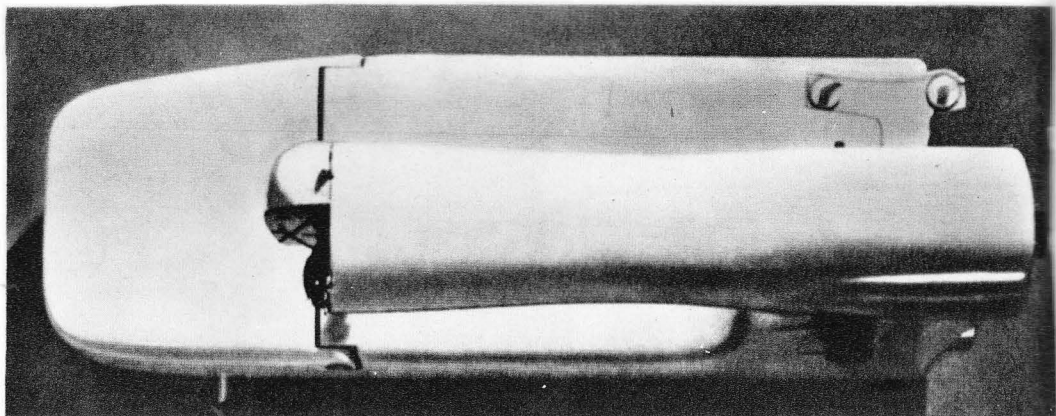
1. Paletă transportoare
hidraulică, suedeză.
Designer: Rune Monö.
2. Aspirator.
Designeri: Achile
și Piergiacomo Castiglioni
3. Mașina de cusut
« Mirella ».
Designer: Marcello Nizzoli.
4. Autocamion pentru
munci agricole,
austriac.
5. Proiect sovietic
de microbuz
(R. S. S. Letonă).



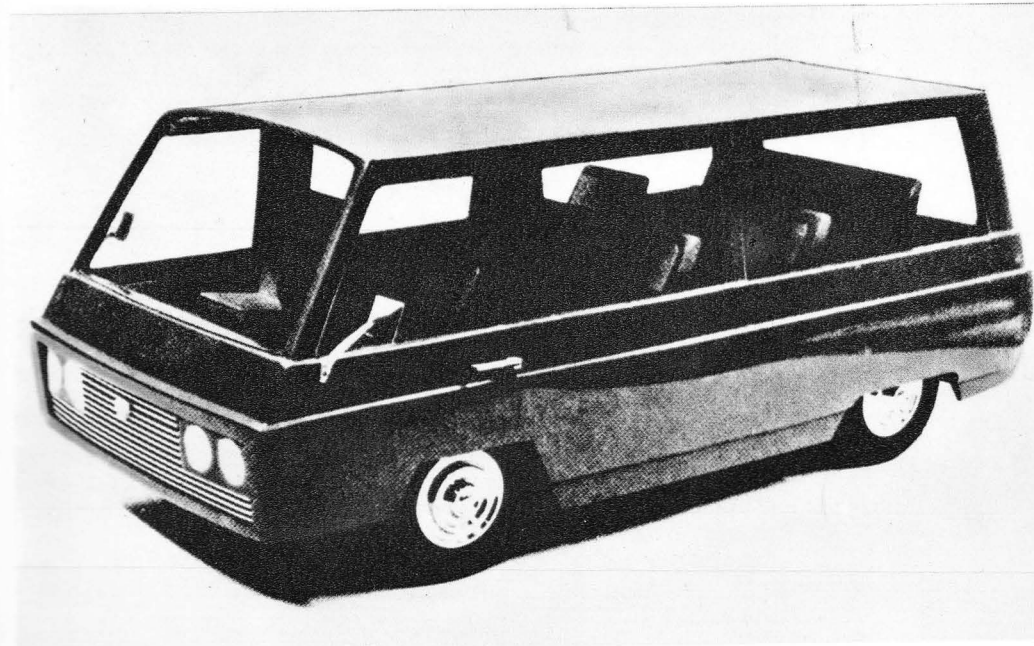
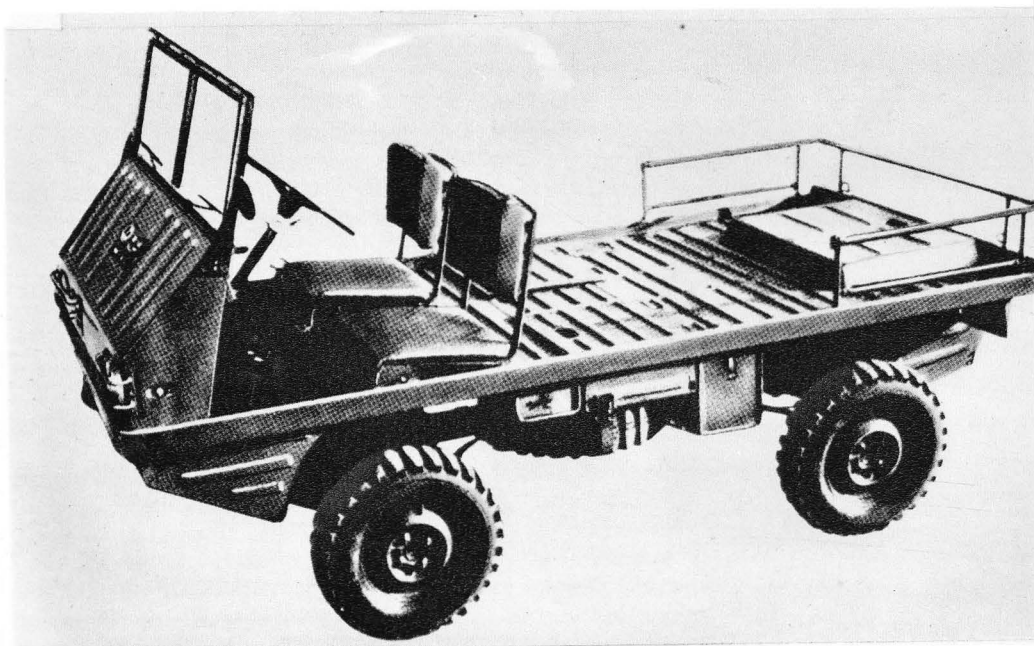
1

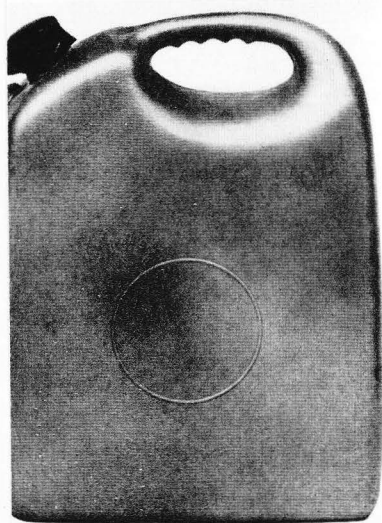


2



3

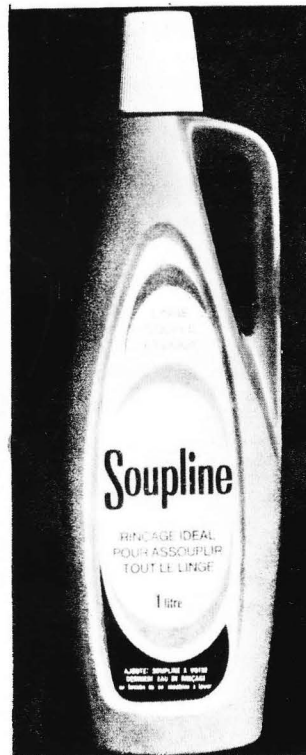




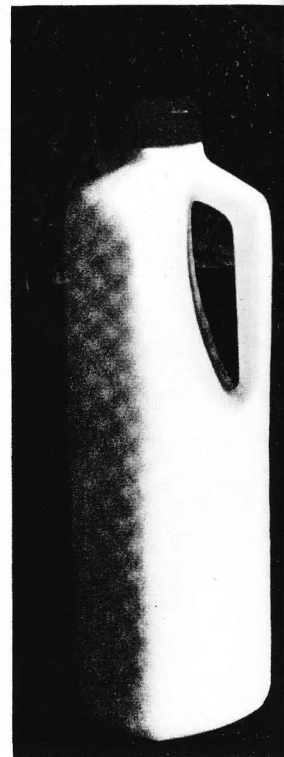
*Prezentarea estetică
a produsului
industrial
capătă,
în aceste condiții,
o importanță deosebită.
Industria ambalajelor
apelează astăzi,
tot mai mult,
la imaginația
designerilor.*

1. Bidon pentru carburant,
din polietilen.
2. Flacon plastic
« Soupline ».
3. Flacon plastic,
pătrat,
de un litru, cu toartă.

1



2



3

ARTA PENTRU RĂGAZ

49

Francezii au termenul de *loisir* ce indică, de obicei, timpul de care cineva poate dispune liber, fără nici un fel de constrângeri. « *Loisir* » înseamnă timp de odihnă, dar mai înseamnă și timp de distracție. Nu există un echivalent românesc exact pentru « *loisir* ». Noi avem, însă, cuvântul *răgaz*. El se referă la perioada de întrerupere a unei activități presante, când omul are posibilitatea să se regăsească în tihnă pe sine, să se « *refacă* ». Răgazul privește nu timpul liber folosit oricum ci timpul liber necesar autorefacerii noastre după un efort secătuitor, după un intens consum de energie fizică sau spirituală. În condițiile civilizației de astăzi, problema unui atare timp, problema răgazului devine mai mult decât acută. Ce facem cu timpul liber pe care îl avem la dispoziție între o zi de lucru și alta, între o săptămână de lucru și alta? Evident, răgazul fiecăruia dintre noi, cei de astăzi, este și mai mare, dar și mai mic decât al celor dinaintea noastră. Este mai mare, deoarece obligațiile omului contemporan — și în primul rând obligațiile lui productive — sînt reglementate printr-un anumit statut, cunosc anumite limite ce par a se restrînge treptat. Este mai mic deoarece, prin nevăzute canale, societatea a intrat în posesia lui, l-a cucerit, fără ca să ne dăm seama. Față de un asemenea fenomen, desigur, estetica nu putea fi indiferentă. O întreagă « *eseistică* » a răgazului a fost concepută și etalată de către diverși autori — în primul rând americani, dar nu numai americani. Ce reprezintă pentru societatea contemporană timpul liber crescînd pe care fiecare ins ajunge să-l aibă la dispoziție? Ce reprezintă pentru fiecare ins timpul liber crescînd pe care societatea ajunge să i-l pună la dispoziție? Răspunsul la întrebările formulate astfel nu va putea să nu țină seama de faptul că « *societatea contemporană* » nu este pretutindeni aceeași. Numai în condiții de absolută naivitate se poate imagina un răgaz universal valabil.

Remo Cantoni, în *Ilusione e Preguidizio* (1967), crede că răgazul contemporan posedă o *dimensiune ambiguă*. Pe de o parte, vom recunoaște anumite elemente virtual universale, condiționînd, direct ori indirect, răgazul oamenilor, la ora actuală; pe de altă parte, problema răgazului continuă să fie determinată de natura sistemelor sociale existente, de nivelul de trai al populației din diferite țări sau chiar regiuni, de conjuncturile politice foarte eterogene. Răgazul ar trebui să constituie un mijloc de iluminare a maselor, dar nu rareori el este folosit pentru drogarea acestor mase cu produse spirituale străine de tot ce poate să însemne progres. Pe de o parte, timpul liber al individului crește; pe de altă parte, nimeni nu poate dispune de el cum vrea. Odihna este programată, distracția este programată, cultura este programată, așa încît ajungem să nu mai avem... răgaz. Între un meci de fotbal și o

50

emisiune la televizor, între un spectacol cinematografic și vizita la un prieten, trebuie să te grăbești; răgazul a ajuns să ne solicite la o activitate la fel de presantă ca și aceea pe care ne-am angajat s-o prestăm public în limitele orelor stabilite de lege.

Să intrăm puțin în dezbateră a acestei « dimensiuni ambigue » a răgazului.

E limpede că marile cuceriri tehnico-științifice ale secolului XX influențează astăzi considerabil răgazul omului de pretutindeni. Excepție fac, poate, triburile primitive din America de sud, Africa ori Asia de sud-est. Dar asta vine să confirme regula. Pretutindeni unde a pătruns radioul, cinematograful, magnetofonul, televiziunea, pretutindeni unde a pătruns cuvîntul tipărit, răgazul oamenilor va fi determinat, în mare măsură, de ele. Ne aflăm, din acest punct de vedere, în situația de a constata o schimbare universală în ordinea răgazului. E, însă, tot atît de limpede că radioul, cinematograful, magnetofonul, televiziunea, cuvîntul tipărit nu au pătruns uniform pretutindeni, că sînt zone geografice, că sînt pături ale populației globului care au acces mai mult la ele, iar altele mai puțin, sau chiar deloc. Nu putem vorbi, prin urmare, despre situația răgazului astăzi, fără a ne asigura împotriva unui important coeficient de eroare, determinat de atari inegalități. Mai trebuie ținut seama și de faptul că noile mijloace de comunicație nu determină, numai prin ele însele, valoarea contemporană a răgazului, ci, și prin mesajul transmis. Aici se ivește un volum nou și important de asimetrie, ce țin de caracterul culturilor, de politica guvernelor, de sistemele sociale ce figurează în orizontul civilizației contemporane. Ele au prilejuit și prilejuiesc controverse aprinse, spectaculoase schimburi de argumente. Entuziaștii sînt de părere că radioul, cinematograful, televiziunea, discul, magnetofonul au lărgit și accelerat considerabil procesul de difuzare a valorilor culturale la toate dimensiunile contextului uman actual. Comparativ cu posibilitățile ce existau anterior, asigurate prin instituțiile de artă tradiționale — teatrul, sala de concert, muzeul, biblioteca — s-a realizat un salt de-a dreptul fantastic. Milioane de oameni se văd astăzi integrați unui circuit de « prezențe » artistice, care, pînă mai ieri, le erau, total ori parțial, inaccesibile. Milioane de oameni se văd astăzi integrați într-un proces enorm de « consum cultural » — ca să folosim un termen sociologic curent. A discuta despre filmul văzut « aseară » sau despre ce se va « transmite mîine la televizor » reprezintă acum ceva obișnuit la dimensiunile tuturor profesiilor, ale tuturor vîrstelor conștiente, ale tuturor categoriilor sociale.

Potrivit unor atari opinii, răgazul capătă abia astăzi o semnificație socială pozitivă, cînd omul are ce face cu timpul său

liber, cînd accesul la cultură se dovedește a fi devenit virtual democratic.

Americanul Edward Shils (*Mass Society and its Culture*, trad. italiană «*La società di massa e la sua cultura*», publicată în volumul: *Industria della Cultura*, 1969), e de părere că după primul război mondial a început să ia formă — desigur, asimetric — o nouă « ordine socială » care a fost comun denumită « societatea de masă ». În America, « noua societate » în ciuda tuturor conflictelor sale interne, a generat — spune Shils — un mai pronunțat simț al integrării individului în ansamblul din care face parte. Ca rezultat, pentru prima dată în istorie, au apărut vastele agregate de ființe umane care sînt masele. Noua societate e o societate de masă, în sensul că masa populației a fost încorporată în societate. În perioadele istorice precedente, sectoare vaste ale populației — adeseori majoritatea — trăiau și rămîneau în afara societății. Societatea de masă a permis o extraordinară dezvoltare a individualităților. « Porțiuni ample ale populației au învățat să aprecieze conștient plăcerile văzului, auzului, gustului, pipăitului și ale convivialității. Lumea realizează acum mai liber alegerea pe care o face în multe sfere ale vieții, alegere ce nu izvorăște neapărat din tradiție, dintr-o autoritate sau din necesitate. Se apreciază mai mult raporturile personale ». Categoriile fundamentale ale vieții culturale pătrund acum egal — crede autorul american — în toate straturile unei societăți date; « Efortul de a explora și de a explica universul, de a înțelege semnificația evenimentelor trăite, de a intra în contact cu sacrul sau de a opri un sacrilegiu, de a afirma principiile de morală și justiție sau de a le nega, de a înfrunta necunoscutul, de a exalta sau de a denigra autoritățile, de a stimula simțurile utilizînd cuvintele, sunetele, formele, culorile, constituie elemente fundamentale ale vieții culturale ». În limitele acestei « noi ordini sociale », răgazul s-ar consuma, și el, într-o formă particulară « în masă »: pe stadioane, la cinematografe, în fața televizoarelor etc.

N-ar fi inutil, cred, să se precizeze conținutul principalelor expresii specifice folosite de partizanii poziției reprezentate de Shils.

Mai întîi, ce este masă? Nu o dată, masă a fost confundată cu mulțimea care, totuși, are un conținut și o sferă de manifestare diferită. Mulțimea presupune întotdeauna « adunare ». Masă, însă, devine compatibilă și cu dispersarea. Poți să stai în casă, în fața televizorului, și să fii legat, în același timp, de cineva care privește exact aceeași emisiune, la mii de kilometri distanță. Îmi voi permite să apelez la autoritatea unor nume consacrate, la autoritatea unor specialiști în studiul problemelor societății și culturii « de masă ». Întrebat ce

este masa, Herbert Blumer, sociolog ce s-a ocupat mult timp cu studiul problemelor de comportament colectiv (vezi *Collective Behaviour*, 1946), a propus odată următorul răspuns: «Înainte de toate, membrii săi pot veni din toate colțurile vieții și din toate straturile sociale posibile. Ea poate cuprinde oameni provenind din diferite clase sociale, oameni de diferite profesii, de diferite grade de pregătire culturală sau cu diverse posibilități financiare... Pe urmă, e un grup anonim sau, mai exact, compus din indivizi anonimi. În al treilea rînd, există între membrii masei o scăzută interacțiune și un redus schimb de experiență. Indivizii, fiind de fapt separați, în mod fizic, unul de altul și fiind anonimi, nu au posibilitatea de a se agita, cum fac componenții unei mulțimi; în fine, masa e organizată foarte incoerent și e incapabilă să acționeze cu sincronitatea și unitatea ce caracterizează mulțimea ».

Pentru Georges Gurvitsch (*La vocation actuelle de la sociologie*, 1950), masa reprezintă un aspect al fenomenologiei lui «Noi». După sociologul francez, ar fi eronat a considera că masa presupune neapărat o stare de anomimat, că e oarbă, automată și vulgară, așa cum susținea altădată Ortega y Gasset. Disprețul cu care se discută, de obicei, despre masă, e nejustificat. Fiind o formă de socialitate, masa poate fi deopotrivă tradiționalistă sau revoluționară, distructivă sau constructivă. Mult mai sceptic în definirea conceptului de masă e Raymond Williams (*Culture and Society 1780—1950*, trad. italiană: *Cultura e rivoluzione industriale*, 1968), După părerea lui, trei tendințe sociale aud us la ratificarea semnificației cuvîntului «masă»; «masarea» populației în orașe, «masarea» muncitorilor în fabrici și «masarea» politică a clasei muncitoare în partide și organizații proprii. Masa, în practică, e una din aceste particulare agregatii; și, deoarece tendințele au fost întotdeauna interdependente, a devenit posibil să se utilizeze termenul cu oarecare unitate. În aceste condiții, tradiționalele caracteristici pentru vechea plebe au fost atribuite «plebei organizate», adică masei. Credulitatea, inconstanța, prejudecățile de grup, mediocritatea gusturilor și moravurilor sînt, din păcate, note definitorii pentru comportamentul de masă. Astfel, «masele» reprezintă o perpetuă amenințare pentru cultură, afirmă R. Williams.

Putem deduce, de aici, în spiritul teoriilor burgheze actuale, că la nivelul maselor, cultura... se degradează? Întrebarea obligă la precizarea unei alte expresii specifice, aceea de *cultură de masă*.

Într-un studiu care a cunoscut celebritatea, *Masscult & Midcult* (1960), David Mac Donald susține că, în cadrul societății capitaliste contemporane, avem de-a face cu trei tipuri de cultură: cultura superioară sau «rafinată», cultura mijlocie și

cultura de masă sau « brută », ultimele două aspirînd la prestigiul celei dintîi, dar, totodată, refuzînd să-i accepte exigențele. Cultura superioară sau « rafinată » nutrește, în același timp, nostalgia « popularității » culturii medii și, mai ales, a celei « brute ». Mac Donald încearcă, evident, să justifice astfel, prin considerente de ordin teoretic superior, îmburghezirea avangardei artistice în unele țări capitaliste, concesiile pe care le face, în aceste condiții, chiar arta de avangardă, cerințelor pieței, fără nici o remușcare.

Edgar Morin (*Esprit du temps*, 1962), propune o definiție a culturii de masă ce merită, fără îndoială, să fie reținută. Dacă admitem ideea unei societăți de masă — notează Morin — fie în sensul în care o definea Shils, fie, în alt sens, va trebui să recunoaștem că și cultura care funcționează la nivelul respectivei societăți prezintă anumite particularități. « Cultura de masă » s-ar defini, în viziunea lui Morin, drept « cultura produsă după normele producției industriale și divulgată prin intermediul tehnicilor de masă, cultura adresată unei mase sociale, adică unui gigantic conglomerat de indivizi — aflați fie dincoace, fie dincolo de structurile interne ale societății (clasă, familie etc.) ».

De aceea, « cultura de masă » — opinează și Umberto Eco — (*Valori estetice e cultura di massa*, în vol. *Arte e cultura nella società contemporanea*, 1966), « nu e tipică numai regimului capitalist. Ea se naște în orice societate în care masa de cetățeni se găsește în situația de a participa cu drepturi egale la viața publică... în orice societate de tip industrial ». Cultura de masă « presupune », în mod firesc, și o « artă de masă ». Ce este *arta de masă*? E arta care oferă, unui public extraordinar de numeros, o întreținere artistică uniformă și își realizează produsele sale uniforme în masă — încearcă să răspundă Arnold Hauser, în *Philosophie der Kunstgeschichte* (trad. italiană « La teoria dell'arte », 1969). El utilizează, în demonstrația sa ulterioară, metoda generică. De bună seamă, producția artistică de masă e un rezultat al metodelor moderne de fabricație, posibile datorită progresului tehnic uriaș realizat de către omenire în ultimul secol. « Cu siguranță, tehnicizarea artei e veche, ca și arta însăși, pentru că orice expresie artistică presupune un procedeu tehnic, pentru că orice artă e legată de un mecanism tehnico-instrumental... Această medianță face parte din natura specificului artistic... Însă valoarea artistică a unei opere nu depinde de mijloacele tehnice folosite de artist, ci exclusiv de modul cum el le folosește... Noi știm: orice formă artistică posedă și un element de standardizare; toate formele artistice sînt mai mult sau mai puțin convenționale. Toate gravitează în jurul unor principii artistice particulare, toate uzează de formule de expresie fixe și de soluții stereotipe

în organizarea materialului lor ». Însă, « arta de masă », continuă Arnold Hauser, presupune fabricarea de elemente standardizate și folosirea lor fără nici o limită, după cerințele pieței. Structura « societății industriale » e de așa natură, încît omul simte din ce în ce nevoia să se adapteze formelor comune de conduită socială și consum. Cultura de masă e o cultură prin excelență pentru consum, iar arta nu poate face excepție de la o asemenea stare de lucruri. Hauser crede că « istoria artei de masă începe pe la jumătatea secolului trecut, odată cu înțelegerea plăcerii artistice ca destindere și ca propagare a dorinței de a vedea în artă mai mult un mijloc de distracție decît un mijloc de concentrare intelectuală, mai mult un mijloc de divertire decît de educație și aprofundarea condiției noastre... Ceea ce azi se înțelege prin « muzică ușoară » prin literatură « distractivă » sau « prin obiect decorativ » înainte era aproape necunoscut. Se scriau — se înțelege — și înainte cărți distractive, adesea poate mai distractive decît azi, se compunea și înainte muzică melodică pe ritmuri ușor de memorat, se pictau și înainte tablouri « frumoase » și plăcute, dar distracția era numai un element secundar, nu numai un mijloc de a ajunge la un scop cert, nu un scop în sine. Arta a ținut mereu să placă și chiar să distreze, însă înainte lumea nu vedea în plăcere și în distracție un scop în sine ». Printre « categoriile » specifice artei de masă figurează și *divertismentul*. La originea cuvîntului *divertisment* stă latinescul *divertere*, termen ce indică o acțiune de îndepărtare de ceva, de îndreptare spre altceva decît ceea ce fusese pînă atunci, de evadare. De bună seamă *divertismentul* constituie un tonifiant social excelent, presupunînd « deconectarea » temporară a omului de la orice preocupare socială gravă. Nu putem scăpa din vedere caracterul de *cură*, de « tratament » împotriva monotoniei, împotriva banalității, împotriva cotidianului, pe care îl are, evident, orice producție stînd sub semnul *divertismentului*. Acestea toate determină înțelegerea « pozitivă » a *divertismentului*. În artă *divertismentul* indică o modalitate specifică de a face pe spectator, ascultător ori cititor să uite de orice grijă, să evadeze temporar din cercul preocupărilor grave, să ignore dificila sa « situație existențială ». *Divertismentul* pune în valoare elementul de « sărbătoare », de « ieșit din comun », pe care orice operă de artă autentică îl implică. Se cere, totodată, consemnată și o altă ipostază în care *divertismentul* funcționează ca modalitate artistică. E vorba despre exploatarea abuzivă, în foarte multe cazuri, a interesului uman pentru inedit, pentru neașteptat, pentru « plăcut », fapt care determină înțelegerea « negativă » a *divertismentului*. Așa după cum ne sugerează și cuvîntul latin de la care derivă, *divertismentul* presupune întotdeauna o anumită fugă de realitate, o anumită

încercare de *distragere* a omului de la îndatoririle sale majore, o anumită încercare de a scăpa momentan de răspunderea ce-ți revine pentru greutățile care trebuie depășite împreună cu ceilalți. Termenul de *distracție*, echivalentul cel mai cunoscut pentru *divertisment*, face aluzie tocmai la o asemenea stare de lucruri. În sfera divertismentului intră și elementul *ludic*; el presupune un tip de evadare aparte, în imaginar. În orice *joc* dimensiunile posibilului sînt dilatate pînă la limitele recunoscute de către toți cei ce i se integrează. Jocul permite temporar manifestarea nestînjinită a imaginației și inteligenței, făcîndu-se abstracție de tot ceea ce se întîmplă în jur. Astfel, jocul se situează la antipodul « seriozității » și « gravității », fiind, prin excelență, « plăcere ». Desigur, în cadrul diferitelor manifestări ale artei de masă, elementul ludic are o pondere inegală. Tot ce poate fi numit spectacol, reprezentație, conține și o oarecare doză de joc, o oarecare doză de « neserios ». Alternanța dintre « joc » și « lucru serios », dintre « atitudinea gravă » și « amuzament » pare a fi una din coordonatele majore ale artei. Insistîndu-se, însă, exclusiv pe linia elementelor de joc, arta se transformă în non-artă.

O altă « categorie » specifică artei de masă este *puerilismul*. El privește actele prin care « omul-masă » își declină marile răspunderi sociale ce ar urma să-i revină în calitate de *persoană* și adoptă masca de copil. Puerilismul privește actele prin care « omul-masă » uită obligațiile sale primordiale de ființă activă, așteptînd ca altcineva, « din afară », să se ocupe de el. Puerilismul se referă la situațiile în care omul contemporan se comportă mai neserios decît îi permite puterea sa de judecată, cînd individul matur se comportă ca un copil iresponsabil.

Violența se cere interpretată, de asemenea, ca una din « categoriile » artei de masă. Să ne gîndim numai la cantitatea enormă de scrieri și filme în care conflictul dintre forțele în opoziție se rezolvă întotdeauna cu ajutorul focului de pistol sau de mitralieră, cu ajutorul pumnalului sau al loviturilor libere prescrise în regulamentul luptelor de tip japonez. Violența implică refuzul oricărui dialog dintre adversari, fie numai din partea unuia, fie din partea amîndorura.

Melodramaticul — « categorie » la modă mai ales pe vremea romantismului — își păstrează încă o incontestabilă importanță în cadrul « artei de masă ». Industria culturală modernă încearcă și reușește să stoarcă impresionante cantități de lacrimi, după metodele producției seriale. Ecranizările de tot felul, biografiile romanțate, evocările lirice sînt modalități prin care melodramaticul s-a impus în fața celor care « consumă arta de masă ». Fiecare dintre categoriile « artei de masă » reținute sumar de către noi, reprezintă, în același timp, o formă de evaziune în imaginar, o formă de sustragere temporară de la exi-

gențele realului. Viața ajunge să fie văzută așa cum și-o imaginează oamenii și nu așa cum este ea. Fuga de real, specifică « artei de masă » devine, astfel, « fugă de adevăr » și opțiune pentru fals, pentru inautentic. Un câmp de confuzie fără precedent în istoria omului se creează pe această cale la nivelul conștiinței culturale contemporane, realul fiind luat, nu o dată, drept imaginar, iar imaginarul drept real. Consecința? O impresionantă « invazie » de utopii, o impresionantă « invazie » de idei hibride, de idei fără șanse de viitor, fără nici o valoare certă. Urmarea? Cultul unui om ineficace care preferă surogatul de adevăr în locul adevărului, valorile imaginare în locul celor reale.

Perfecționarea noilor mijloace de comunicație în masă creează posibilități sporite de răspîndire a viziunii neconforme cu adevărul și a atitudinii utopice față de lume, întrucît limbajul imaginilor îndeosebi, poate fi înțeles pretutindeni, indiferent de vîrsta oamenilor ori condiția lor socială, morală, intelectuală. Acționînd după principiul producției, în conformitate cu legea cererii și ofertei, « arta de masă » lansează permanent pe piață, în societatea capitalistă, mari cantități de imagini, opinii, convingeri, raționamente, reacții și gesturi prefabricate. Sînt *stereotipiile*. Remo Cantoni le justifică astfel: « În oarecari limite funcția lor e necesară. Mintea noastră înclină prin definiție spre minimum de efort, neputînd inventa tot timpul noi atitudini, noi judecăți, noi gesturi. Ar rămîne curînd secătuită și vlăguită. De aceea ea înfruntă noutatea și varietatea lumii făcînd recurs la patrimoniul necriticat și preexistent de reprezentări. Stereotipiile servesc, deci, ca ghid și măsură de apărare; sînt instrumente psihice pentru a face lumea mai puțin deconcertantă și aleatorie; sînt bastioane ale tradiției și obiceiului. Omul pare urmărit de perspectiva de a trăi într-o realitate ce nu mai are nimic familiar, normal, sigur. Pentru a domestici această realitate, el o camuflează, o deformează, o mistifică ». Oricît de seducătoare ar fi argumentația lui Cantoni, ea nu rezistă, totuși, decît în mică măsură unui examen logic riguros. În primul rînd, pentru că a deforma sau mistifica un lucru înseamnă a vedea în acesta altceva decît este el în realitate, înseamnă a te menține, încă, departe de esența lui intimă, înseamnă a nu-l « aborda » la dimensiunile sale reale — condiție în care devine imposibil ca el să se facă « familiar ». Cum rămîne, atunci, cu ideea că este necesar să « mistificăm » lumea pentru a ne-o face familiară? În al doilea rînd, chiar dacă am fi de acord cu Remo Cantoni că stereotipiile sînt necesare în oarecari limite, reprezentînd o formă de menținere a continuității în tot ce facem, cum se justifică dezvoltarea lor, la proporții extraordinare, în condițiile noilor mijloace de comunicație?

În estetica engleză și americană, problema stereotipiilor a cunoscut o formă particulară de abordare, în lumina așa-zisei « teorii a standardurilor ».

« Teoria standardurilor » înțelege lumea ca ansamblu de reguli valabile pretutindeni într-o perioadă istorică determinată.

Se consideră astăzi că « arta de masă » ar justifica cel mai bine « teoria standardurilor ». « Arta de masă » ignoră principiul originalității. « Arta de masă » ignoră gustul individual. « Arta de masă » se vrea produsă pentru toți, după aproximativ aceleași tehnici și nutrind ambiții estetice aproximativ egale pentru fiecare produs sau grup de produse. Dacă « societatea de masă » se referă la fenomenul de dizolvare a personalității individului, « arta de masă » constituie un fenomen de dizolvare a originalității, a caracterului de *unicat* a operei de artă. Reproducerea, copiile, replicile sînt puse pe același plan cu « originalul ». Important este ca masele să aibă ce « consuma ».

« Arta de masă » echivalează cu o artă destinată cu precădere « consumului », în numele căruia se fac toate concesiile necesare în materie de calitate estetică.

Concepția iluministă a răgazului ca timp pentru cultură a fost convertită în aceea de timp pentru consum. La cinematograful « consumăm » filme, la televizor « consumăm » emisiuni, duminica și sîmbăta « consumăm » reviste ilustrate.

Se cer avute în vedere și transformările survenite în structura totalității opusă artei — în structura publicului. Arta de masă e adresată unui public relativ vast, eterogen și anonim. Acesta este « publicul de masă ». Comunicațiile cu un asemenea public sînt, după Charles R. Wright (*Mass Communication — A sociological Perspective*, trad. italiană « La comunicazione di massa », 1965), *publice, rapide și tranzitorii*. Comunicațiile de masă sînt publice « deoarece nefiind mesaje adresate cuiva în particular, conținutul lor poate fi controlat public. Sînt rapide, deoarece mesajele lor sînt menite să cuprindă păturile largi ale populației, într-un timp relativ scurt sau chiar simultan (spre deosebire de operele de artă, care pot fi studiate comod, pe secole) sînt tranzitorii deoarece sînt destinate consumului imediat și nu pentru a fi conservate ca mărturii durabile. Natural, există și excepții (cazul cinematecilor, al înregistrărilor radiofonice și televizive) însă, obișnuit, comunicațiile de masă sînt produse pentru a fi consumate imediat ».

Valoarea contemporană a răgazului nu poate fi apreciată neglijînd atari probleme.

Paradoxul care se ivește este următorul: timpul nostru liber — răgazul — a crescut considerabil în ultimul secol. Normal ar fi ca acest fenomen să se resimtă pozitiv în viața omului contemporan, ce dispune acum de posibilități crescute pentru a

se reface în vederea reintegrării lui în activitatea productivă. Normal ar fi ca acest fenomen să determine un salt calitativ nou în viața spirituală a omului de azi. Normal ar fi ca timpul de răgaz al omului contemporan să fie folosit în scopuri culturale autentice. Cel puțin așa ne-a învățat să sperăm gîndirea filosofică a veacurilor trecute. Iată însă că realitatea se dovedește alta. O mare parte a răgazului de care dispunem ne-o petrecem « consumînd » produse culturale mediocre, produse culturale « de serie » : filme pe care mîine le vom uita, cărți care ne interesează doar pentru moment, meciuri de fotbal, spectacole de estradă fără nici un ecou în ceea ce noi vom face mîine. Mai mult încă, această uriașă cantitate de produse destinate consumului în timpul orelor de răgaz nu numai că nu contribuie la refacerea energiei cheltuite în timpul producției, dar determină chiar standardizarea, reducerea oamenilor la același numitor în « materie » de comportament, în « materie » de gîndire, în « materie » de gust.

Din timp destinat refacerii și afirmării multilaterale a omului, răgazul pare a fi devenit, într-o oarecare măsură, timp de epuizare, timp de « uitare », timp de standardizare.

Exagerează, fără îndoială, cei care văd numai laturile negative ale răgazului contemporan.

Exagerează, fără îndoială, și cei care văd totul numai roz.

Dar ceva adevăr există, am impresia, și în tot ce se spune « de bine » și în tot ce se spune « de rău ». Și el trebuie reținut. La noi, pînă acum, răgazul a constituit prea puțin obiect de preocupare metodică. E limpede însă că noua societate nu poate fi indiferentă față de volumul și calitatea timpului liber pe care membrii săi îl au la dispoziție. Avem nevoie astăzi — și pe terenul acesta al interpretării fenomenelor sociale legate de apariția și dezvoltarea noilor mijloace de comunicație în masă — de o cercetare proprie. Teoriile fondate pe alte experiențe pot și trebuie luate în considerare, pot și trebuie să fie cunoscute, aprofundate, dar nu pot fi niciodată aplicate întocmai la realitățile noastre, la modul nostru de a « vedea » lucrurile. Așa se și explică de ce, după o perioadă în care sînt de obicei la modă, ideile de import dispar din scenă, fiind abandonate cu aceeași generozitate cu care au fost îmbrățișate mai înainte.

COMERȚUL CU UTOPII

59

Probabil, originile utopismului urcă foarte departe, cel puțin în Europa. Întotdeauna viitorul a sedus imaginația oamenilor și fiecare generație și-a reprezentat inclusiv idilic ziua de mâine, în raport cu datele pe care le deținea, în raport cu tradițiile existente. Efortul uman apare ca de neconceput în absența acestei tentative de a anticipa devenirea lucrurilor, de a anticipa « mersul lumii », trecerea și petrecerea vremii, în speranța unui « mai bine ». În măsura în care imaginația rămâne cea mai importantă dintre facultățile umane, după expresia lui Einstein, singura de neînlocuit pînă acum cu ajutorul mașinilor cibernetice, idealizația apare ca fenomen firesc. Atîta timp cît oamenii își văd de lumea lor fără a încerca să-i forțeze cursul în conformitate cu propriile lor închipuiri idilice, totul apare firesc. În momentul în care însă cineva își permite să uite de lume, de rosturile și sensurile ei, trăind mai mult pe planul imaginarului idilic decît pe planul realului, idilismul devine un fenomen negativ. Cînd diverse grupuri sociale, mai mult sau mai puțin ample, iau drept realitate aievea propriile lor fabulații, fenomenul idealizării viitorului devine periculos. Cît avem dreptul să « visăm »? Pînă unde îi este permis « visului » să o ia înaintea realității? Sînt întrebări la care, după cum se știe, Lenin s-a simțit dator să formuleze un răspuns categoric: trebuie să visăm, dar să visăm în conformitate cu principiile ce guvernează o societate dată, o orînduire socială dată, în conformitate cu nevoile oamenilor, dar și cu posibilitățile lor de a-și « materializa » aspirațiile, idealurile, țelurile. A trăi cu speranța realizării unui vis incompatibil cu « mersul lumii », cu devenirea lucrurilor, cu posibilitățile oamenilor de a se depăși pe ei înșiși înseamnă, practic, a trăi la modul *utopic*. Ne punem atîtea speranțe în lumea de mâine, idealizăm și idolatrizăm viitorul, ne imaginăm secolele viitoare în tablouri care de care mai fantastice, desigur dintr-o firească necesitate interioară. Nu ne este permis însă a ne mulțumi numai cu atît. Viitorul trebuie pregătit, viitorul trebuie făurit de către noi, fiecare. A ne mulțumi numai cu visul înseamnă a trăi la modul utopic. Dar cîți oameni, la ora actuală, nu se mulțumesc numai să « viseze »? Ce cantitate de utopii consumă omenirea în secolul XX prin comparație cu secolele anterioare? Sînt destule indicii că noi consumăm — desigur în grade diferite, atît individual cît și colectiv — totuși, o mare cantitate de iluzii cu privire la ziua de mâine.

Sînt destule indicii că foarte mulți dintre noi trăiesc la modul utopic.

La începutul acestui secol, Jules de Gaultier, un eseist francez, un filosof și un estetician dotat cu un deosebit simț al observației, publica *Le bovarysme*. Cartea a făcut vîlvă atunci și a continuat să facă vîlvă pînă după primul război. Gaultier

«descoperea» că fiecare din noi are ceva de Madame Bovary, că fiecare dintre noi își face permanent un număr impresionant de iluzii în legătură cu sine, în legătură cu cei din jur, în legătură cu lumea în care trăiește. Și, așa după cum Emma Bovary devine victima propriilor sale iluzii, în măsura în care fiecare dintre noi posedă ceva din structura ei, îi împărtășim destinul. Permanent plătim un anumit tribut — mai mare sau mai mic — un tribut de sentimente, un tribut de situații materiale, un tribut de situații sociale, un tribut de situații umane iluziilor pe care ni le facem. Cînd a apărut *Le bovarysme*, cinematograful era încă la timidele sale începuturi. Radioul doar se anunța. Televiziunea nici nu fusese încă întrevăzută. Nu fusese întrevăzută încă fantastica dezvoltare a tehnicii reproducerilor în culori, a înregistrărilor pe bandă de magnetofon, nu fuseseră întrevăzute atîtea și atîtea mari cuceriri ale științei și tehnicii secolului XX — mîndrie a civilizației contemporane; automobilul se jena de prezența sa în universul citadin, avionul solicita numai spirite curajoase și dotate cu un oarecare simț al aventurii, pentru a-i încerca «plăcerile» și «binefacerile». Atunci se traversa Atlanticul timp de luni de zile, într-o călătorie epuizantă și costisitoare. Atunci Roma încă avea aspectul unui oraș arheologic, vetust și liniștit; atunci încă New-York-ul însemna foarte puțin pe plan cultural, după cum însemna foarte puțin pe plan cultural întreaga Americă; China, Japonia, India reprezentau atunci încă ținuturi culturale exotice. Atunci, încă Africa prezenta interes doar ca ținut al coloniilor, de unde se importa materia primă necesară producției industriale sau se putea merge la vînătoare. Jules de Gaultier nu avea, deci, cum să întrevadă unele aspecte ale bovarysmului contemporan, pe lângă care comportamentul biete Emma, soția doctorului din Yonville, apare pigmeic. Noi ne-am obișnuit a înțelege utopismul numai în sensul anticipării viitorului nostru «social» nemediat. Există, însă, în afară de acest utopism de tip clasic, ce își are ponderea lui importantă în consumul de ficțiuni cu care se hrănesc însemnate categorii actuale ale populației globului, și un utopism de altă factură. Acest utopism se referă la iluziile pe care ni le facem unii despre alții, la iluziile pe care ni le facem în legătură cu propriile noastre acțiuni întreprinse, în legătură cu propriile noastre realizări, în legătură cu propriile noastre convingeri. Confruntate cu realitatea, iluziile — tocmai de aceea sînt iluzii — sînt condamnate la prăbușire. Există o dramă care stăruie permanent în subteranul civilizației actuale, legată de existența acestor iluzii care se «spulberă» la contactul cu realitatea adevărată.

A fi lucid constituie, dintr-un atare punct de vedere, o necesitate socială, atît pentru individ, cît și pentru comunitatea sau colectivitatea din care face parte.

S-a întâmplat ceva în secolul XIX. Ni se spune, în manualele de istorie, că înaintea socialismului științific, întemeiat de către Marx și Engels, dezvoltat apoi în condiții istorice noi de către Lenin, a existat socialismul utopic. Există trei nume, devenite clasice: Saint-Simon, Fourier și Owen, invocate întotdeauna pentru a ilustra socialismul utopic. Teoriile celor trei gânditori naivi sînt expuse, de obicei, pe îndelete și « combătute » cu superioritate. Socialismul utopic devine astfel un fenomen mai mult amuzant — un fenomen straniu, dar în nici un caz periculos — de care trebuie, însă, luat act. Realitatea rămîne totuși alta. Socialismul utopic, ilustrat de Saint-Simon, Fourier și Owen, nu se reduce numai la ei. Socialismul utopic a constituit mentalitatea mai multor generații care au urmat revoluției franceze din 1789. Socialismul utopic a constituit un fel de « superideologie » a societății europene din prima jumătate a secolului XIX. Și de acest lucru nu trebuie să ne amuzăm. După revoluția franceză din 1789, convingerea că oamenii au de făcut foarte puține lucruri pentru a așeza societatea pe baze echitabile, pentru a instaura pe pămînt fericirea, a fost nu doar a trei gânditori bizari, ci convingerea nutrită de mase foarte mari de oameni, cu anumită influență în viața socială europeană, ocupînd anumite poziții sociale, reprezentînd anumite forțe sociale, deloc neglijabile. Iluzia că socialismul — societate a oamenilor egali și fericiți — e ceva foarte ușor de instaurat, a fost una dintre iluziile ce au sedus nu puține minți inteligente. Iluzia că lumea atît de mult visată, « lumea dreaptă » poate fi făurită doar prin simple gesturi de bunăvoință, întrucît omul e prin definiție o « ființă nobilă » și că nici un fel de acte « violente » hotărîte nu sînt necesare pentru a instaura pe pămînt visul de aur al omenirii, trebuie să fi avut destui aderenți, din moment ce Marx și Engels, în *Manifestul Partidului Comunist*, se simțeau datori să precizeze: comunismul pentru noi nu este o situație ce trebuie instaurată, nu este un ideal după care trebuie modificată realitatea; noi numim comunism mișcarea reală menită a nimici actuala stare de lucruri, actuala situație. Atît de mare era pericolul utopismului, în condițiile în care se fundamenta teoria socialismului lucid, a socialismului științific, a socialismului incompatibil cu orice iluzie, de vreun fel sau altul, încît Marx, deși preconizează necesitatea instaurării unei noi ordini sociale pe pămînt, în numele aspirațiilor și idealurilor progresiste milenare ale omenirii, evită să folosească vreodată măcar cuvîntul *ideal*, demonetizat în scrierile socialiștilor utopici, mistificat la nivelul reprezentărilor comune despre socialism și comunism din prima jumătate a secolului al XIX-lea. În mentalitatea socialist-utopică, idealul reprezenta un proiect uman ce nu contează dacă este realizabil sau irealizabil, dacă

are sau nu șanse de viitor. Importantă era existența proiectului ca atare. Pe parcurs, el putea fi abandonat, în schimbul altuia, mai convenabil.

În concepția marxistă idealul, deși nedefinit explicit, devenea înțeles drept realitatea în mișcare. În concepția marxistă, idealul nu poate fi identificat niciodată cu « visul », întrucît acesta din urmă are caracterul unui proiect uman confuz pentru o eventuală stare de lucruri. În concepția marxistă, idealul reprezintă un proiect uman precis, în curs sau în perspectivă de realizare cu nemijlocitul nostru concurs. De aceea, Marx și Engels folosesc ca echivalent pentru *ideal* termenul de *țel* sau de *scop*.

Pentru Marx și Engels, ca și pentru Lenin mai tîrziu, de altfel, utopismul reprezintă o atitudine umană extrem de periculoasă, care, în condițiile societății împărțite în clase, poate fi exploatată în interesul celor aflați la putere, în interesul clasei dominante. Clasele dominante creează și întrețin, după opinia lui Marx, adevărate sisteme de false reprezentări ale oamenilor despre ei înșiși și despre lumea în care trăiesc. Ceea ce noi numim ideologii conservatoare, ideologiile claselor reacționare, ține tocmai de domeniul acestor sisteme de false reprezentări ale oamenilor în legătură cu ei înșiși, în legătură cu lumea în care trăiesc. Intervine, în textele marxiste, o poziție pe care Gyorgy Lukács o va dezvolta mai tîrziu în sensul termenului *falsche Bewusstsein* adică *falsă conștiință*. Pentru Marx, apare de primă importanță necesitatea operării unei distincții nete între conștiința reală a oamenilor despre ei înșiși și falsă conștiință, iluziile de tot felul pe care și le fac despre sine și despre lumea în care trăiesc. Fără a ține seama de o atare realitate, e imposibil de înțeles lumea oamenilor. Falsă conștiință e creată, propagată și întreținută cu ajutorul diferitelor instituții specializate ale claselor conservatoare aflate la putere. Școala burgheză, instituțiile culturale burgheze, instituțiile juridice burgheze, instituțiile politice burgheze și chiar instituțiile administrative burgheze cultivă și întrețin ample sisteme de reprezentări false ale oamenilor despre ei înșiși, ale oamenilor despre propria lor societate. Statul burghez constituie expresia ideală a unei asemenea instituții, menită a crea și întreține false reprezentări ale celor exploatați despre exploataatori, ale celor exploatați despre ei înșiși — în sensul că unii au dreptul să domine iar alții trebuie să fie dominați.

Fenomenele de falsă conștiință cunosc în societatea capitalistă a secolului XX o amploare greu de conceput cu numai șase sau șapte decenii în urmă. Cinematograful, radioul, televiziunea au fost aservite realmente, cu întreaga lor forță de pătrundere în mase și de convingere a maselor, intereselor stării de lucruri constituite, ca să vorbim în terminologia lui

Herbert Marcuse, forțelor conservatoare și oprimante, de cele mai diverse categorii. Cantități uriașe de maculatură polițistă sau pornografică, cmics-uri, filme, emisiuni de radio și televiziune — sînt aruncate pe piață zilnic, cu scopul sau cu rostul vădit de a distra atenția oamenilor de la problemele sociale grave. Nimic nu este disprețuit — de la idilismul pueril pînă la producțiunile de science fiction, de la literatura lacrimogenă pînă la filmul western — pentru a cultiva și întreține acel sistem de iluzii necesar menținerii statu quo-ului capitalist. Va trebui să avem în vedere că producțiunile literare și artistice deformînd sensul istoric al stărilor de lucruri existente astăzi în societatea capitalistă generează și întrețin un pronunțat cîmp de confuzie, chiar în condițiunile noastre, în măsura în care anumite categorii umane vin în contact cu ele. Pe căi invizibile, sîntem făcuți « să nu mai vedem » adevăratele racile ale societății capitaliste. Pe căi invizibile, se caută canalizarea înțelegerii noastre într-un sens în care esențialul despre societatea capitalistă să poată fi ascuns. Pe căi invizibile sîntem atrași într-un sistem de iluzii a căror consecință nu va putea să nu se resimtă în tot ce întreprindem pentru socialism și în numele socialismului.

Apelul la luciditate, lansat de către Marx cu un secol și mai bine în urmă, își găsește astfel o deplină justificare și o deplină actualitate. Viitorul posedă, prin definiție, o anumită forță de seducție; toți sîntem interesați în a ști ce se va întîmpla mîine. Formulăm presupuziții, lansăm ipoteze, ne facem visuri. Nu avem dreptul să ne încredem, însă, în ele, atîta timp cît nu ne conving că sînt în conformitate cu sensurile istoriei, cu devenirea umanității, cu propriile noastre interese.



Evul paradoxului

VALORILE SÎNT RELATIVE, DAR...

67

Se întrebunează frecvent astăzi conceptul de *valoare*. Există, chiar, o anumită demagogie a valorilor, practică, cu mari șanse de succes la public, pe parcursul diferitelor studii, eseuri și articole apărute în ultimul timp. Sînt semnalate cazuri de flagrantă confuzie între valorile autentice și falsele valori culturale. Au loc schimburi academice de replici între « specialiști » cu privire la modul de clasificare a valorilor. Asistăm, totodată, la numeroase dispute mai puțin academice, inițiate datorită neobositului entuziasm ce animă pe toți amatorii. Ai impresia că toată lumea este obsedată de situația contemporană a valorilor. Cine nu-i gata să subscrie și acum la observațiile formulate de către Nicolai Hartmann în prefața la celebra sa *Etică*? « Viața omului modern nu e prielnică gândului profund. Ea se sustrage liniștii și contemplației. E o viață de activitate continuă și grăbită, o luptă fără scop și fără reflecție. Cine se oprește o clipă e imediat depășit. Chiar impresiile, experiențele imediate și senzațiile se succed una după alta ca momente ale vieții exterioare. Privirea noastră e permanent îndreptată spre noutatea cea mai recentă; trăim fiecare clipă sub semnul a ceea ce ni se pare exclusiv ultim, restul se uită, nu numai înainte de a fi fost înțeles, dar și înainte de a fi fost văzut exact, cîteodată. Noi trăim din senzație în senzație; capacitatea noastră de a pătrunde în esența lucrurilor se tocește, iar sentimentul nostru de valoare se degradează într-o nebună goană după senzațional ».

Și totuși, la întrebarea: ce sînt valorile? nimeni nu-ți poate răspunde exact. Întîlnim, de obicei, trei tipuri de explicații. Prima reflectă o anumită atitudine optimist-empirică; valorile sînt: adevărul, binele, frumosul... și, probabil, încă alte câteva « esențe » asemănătoare. A doua reflectă o anumită atitudine optimist abstractă; la nivelul existenței umane noi distingem valorile materiale ce nu interesează filosofia și valorile spirituale, a căror teorie a fost fundamentată în cercurile neokantiene, spre sfîrșitul secolului trecut. Valorile spirituale sînt instrumente de lucru ale rațiunii și sentimentului cu ajutorul cărora fiecare om se orientează pentru a urma o linie de conduită determinată.

Semnificative, în această privință, mi se par două « poziții axiologice » moderne. Una privește accepțiunea termenului de valoare la Charles Morris. Format la școala gîndirii filosofice americane, întotdeauna nutrind ambiții pragmatice și pozitiviste, Morris e de părere că noi trăim într-un univers de permanentă *semioză*. După el, semioza reprezintă procesul în care ceva funcționează ca semn. Va trebui să distingem mai îndeosebi: *vehiculul semnificativ*, sau semnul ce acționează ca atare (S), apoi: *designatum* (D), realitatea la care se referă un semn oarecare, apoi: *interpretantul* (I), efectul asupra unui inter-

pret pe care îl poate provoca orice semn. Dar nu pot fi trecuți cu vederea nici *interpretul*, cel ce utilizează semnele, nici *denotatum* — obiectul realmente existent și la care se referă semnul. În concepția morrisiană, semiotica — știința semnelor — studiază trei aspecte ale aceluiași proces unitar: *semantica* (relația dintre semn și realitatea de referință), *pragmatica* (relația dintre semn și interpret) și *sintactica* (relația unui semn cu celelalte semne, excepție făcând cazurile limită, cînd un semn apare și funcționează izolat). Aspectul semantic privește operațiunile de desemnare și denotare, cel sintactic privește operațiunile de implicare, iar cel pragmatic privește operațiunile de exprimare. Semiotica devine, astfel, un fel de « limbă », cu ajutorul căreia vom putea vorbi despre semne. După cum este și firesc, la Charles Morris, studiul semnelor atrage după sine studiul comportamentelor. Morris s-a văzut astfel obligat să intre în dezbaterăa unor probleme acute de axiologie. Raționamentul inițial este următorul: organismele vii *preferă* întotdeauna unele lucruri altora: obiecte inanimate, semne, alte organisme, diferite stări și diferite activități. Putem, deci, deduce că orice organism viu *preferă* să se comporte mai mult într-un anumit fel decît în altul. Un organism poate să *prefere* ceva la altceva, numai dacă acesta « semnifică » în sensul exigențelor determinate ale respectivului organism, numai dacă acesta își semnalează calitățile la care respectivul organism este « sensibil ». Ajungem astfel să discutăm despre conceptul de valoare. E limpede că tot ce formează obiectul unei preferințe prezintă « valoare ». Morris și-a dat seama că o asemenea interpretare a conceptului de valoare va stîrni serioase obiecții, deoarece ea ne permite să presupunem că și dincolo de uman pot exista valori. În *Axiology as the Science of Preferential Behaviour* (1949), se încearcă o distincție între *preferință* și *apreciere*. Preferința ar implica adeziunea biologică spontană și « individuală » a unui organism viu față de ceva. Preferința ar fi, din acest punct de vedere, un « reductor universal de nevoi ». *Aprecierea* ar fi o preferință legitimată cu ajutorul rațiunii, ținîndu-se cont nu numai de nevoile celui care « preferă », dar și de nevoile altora, care pot să prefere același « lucru ». *Aprecierea* intervine numai la nivelul uman, numai la nivelul vieții conștiente. *Aprecierea* determină un « comportament preferențial » diferit de cel ce are loc pe bază de preferințe. Conceptul de valoare are nevoie să fie înțeles în funcție de aceste două cazuri și două momente ale « comportamentului preferențial ». Ce desemnează, pînă la urmă, conceptul de valoare, Ch. Morris evită, sau îi este imposibil, să arate.

Cealaltă « poziție axiologică » modernă privește accepțiunea termenului de valoare la Georges Gurvitsch. Pentru sociologul

francez, valorile exprimă atitudinea pe care membrii unui grup social o au față de ei înșiși, față de produsele activității, față de ambianța în care trăiesc. Absolute pe plan abstract, valorile devin inevitabil relative pe plan concret, pe planul experiențelor « trăite imediat ». S-ar fi convenit ca înainte de a ni se demonstra ce exprimă și care e gradul lor de relativitate, să știm măcar vag: ce sînt valorile?

Nu avea oare dreptate Émile Bréhier cînd, în *Doutes sur la philosophie des valeurs* (« Revue de Métaphysique et Morale », 1939), considera conceptul de valoare ca desuet și ineficace? A treia posibilitate de a răspunde la întrebarea: ce sînt valorile? reflectă o anumită atitudine sceptică, însă mai apropiată, parcă, de adevăr.

Ce sînt valorile? Nu știm precis; cert este că ele există, altminteri efortul uman ar rămîne de neînțeles.

Pentru a putea desluși semnificația unui atare răspuns, o scurtă incursiune în istoria « filosofiei valorilor » mi se pare mai mult decît necesară.

Conștiința valorilor a existat, nu încapă discuție, din timpuri foarte vechi. Platon vorbește despre unele idei în sensul în care noi înțelegem valorile. La Aristotel, virtuțile nu sînt altceva decît... valori. Mai nou, pentru Kant, tot ce corespunde imperativului categoric are semnificație de valoare. Gînditorul care a introdus, însă, termenul de *valoare* în vocabularul filosofic activ, de unde, apoi, a intrat prin derivație și în « limbajul » esteticii, a fost, în secolul trecut, Hermann Lotze. Deși Lotze s-a afirmat ca un critic al sistemului hegelian, opera sa poartă vizibil pecetea influenței exercitate de părințele modern al dialecticii. De la Hegel a reținut Lotze, îndeosebi, ideea conexiunii universale. Categoria centrală a filosofiei sale este *existența*. Realitatea însăși nu poate fi concepută decît ca existență. Opusul ei e non-existența. Ea reprezintă ceva ce există, ce « are loc », spre deosebire de ceva ce nu există, ce nu « are loc ». Oricine va fi de acord că obiectul cunoașterii noastre îl formează numai existentul. Poți cunoaște doar ceea ce există. Un lucru care există se află, firesc, în diverse raporturi cu alte lucruri, de asemenea existente. Ca să-l cunoaștem cu adevărat e necesar să-l privim din perspectiva tuturor acestor raporturi ale sale cu celelalte lucruri. Tot ce există prezintă valoare. Tot ce există « interesează » omul, prin atracție sau repulsie. Putem vorbi, așadar, pe plan ontologic, despre o clasă a valorilor pozitive și o alta a valorilor negative, după cum din perspectiva devenirii lumii, putem vorbi despre o clasă de valori relative și o alta de valori absolute. Pe planul cunoașterii, distingem, printre altele, valorile subiective și valorile obiective. Pe același plan, din punctul de vedere al conținutului lor, valorile pot fi clasificate în utile, logice, etice

și estetice. În măsura în care cultura ne apare ca o lume de lucruri distincte, aflate în opoziție unele față de altele, ea poate fi interpretată ca o «împărție a valorilor». Totuși, identificarea distinctului, individualului, particularului cu existentul nu legitimează, întrutotul, *conceptul* de valoare. De ce avem nevoie să spunem despre diferite lucruri că sînt valori, cînd putem să le numim simplu lucruri. Filosofi și esteticieni care, după Lotze, s-au ocupat de filozofia valorilor i-au adus în această privință importante corective. Pentru Heinrich Rickert și Jonas Cohn nu toate lucrurile sînt valori. Pentru ca un lucru să fie valoare, el trebuie să aibă și alte însușiri, pe lîngă aceea de a exista pur și simplu. Una dintre acestea ar fi însușirea de a fi dorit, de a stîrni aspirații. Nu putem, însă, dori ceva fără a avea o reprezentare, cît de cît precisă, despre acest «ceva», fără a ni-l putea imagina, deci, într-o formă ideală. Prin urmare, valoare se numește ceva ce corespunde unei dorințe precise, cu alte cuvinte, unui ideal. Esența valorilor de orice fel ar consta în aceea că, indiferent de contextul social în care «funcționează», ele se definesc prin opoziție cu un alt termen, ce reprezintă antipodul comun al dorinței, aspirației, idealului; *frumosul*, prin opoziție cu *urîtul*, *binele* prin opoziție cu *răul*, *adevărul* prin opoziție cu *falsul*.

Accepțiunile critice curente ale noțiunii de valoare, deși diferite de cea filosofică, se cer avute în vedere, totuși, ca derivînd de la o concepție despre cultură înțeleasă ca o structură formată din opoziții și bazată pe distincții nete.

Actul critic nu își găsește justificare decît ca operațiune de confruntare și selecție a valorilor în numele conștiinței culturale «generale». Fără convingerea că în cadrul unei culturi există anumite poziții cîștigate, anumite evidențe, anumite cauze care merită apărute, promovate, dezvoltate, critica — fie ea literară sau de artă — rămîne o activitate nemotivată și, deci, stînd sub semnul aberației. Libertatea fiecăruia dintre noi de a considera, în limitele exigențelor generale ale societății în care trăim, drept valori reprezentative unele «lucruri» în raport cu toate celelalte, justifică relativa relativitate a valorilor teoretice, etice, estetice etc.

Și, cu toate acestea, ce sînt valorile?

Să discutăm, bunăoară, despre frumos.

Pînă acum, frumosul a fost considerat categoria centrală a esteticii. Și poate, pe bună dreptate, căci, orice s-ar spune, dar înainte de a fi apreciată ca tragică, opera de artă e necesar să fie frumoasă, adică să fie «operă», să stea sub semnul perfecțiunii, care, la rîndul ei, «echivalează», cu frumusețea. De asemenea, dintre toate categoriile estetice singur frumosul poate fi întîlnit și la nivelul materiei nevii și la al celei vii, și la nivelul realității neartistice și la nivelul «realității» artistice.

Sfera de manifestare a frumosului — notează M.S. Kagan (*Lekții po marxistko-leninskoi estetike*, 1963) — e mult mai largă decît cea a altor categorii estetice. Pînă acum frumosul era considerat principala valoare estetică, deoarece, numai el, singur, poate fi nemijlocit raportat la idealul estetic al omului. Nu există un ideal al tragicului, al comicului sau al sublimului. Fenomenele tragice, comice, sublime sînt raportate la idealurile noastre numai prin intermediul frumosului, numai în măsura în care este vorba de o operă de artă tragică, sublimă, comică. Tragicul și comicul sînt valori ce « țin » în egală măsură de estetică și de etică, vizînd prin excelență fenomene morale. Sublimul, prin unele variante ale sale — eroicul, de pildă — « ține », de asemenea, de etică, iar prin ceea ce nu « ține » de etică se identifică, putem spune, cu frumosul. Care-i însă, în acest caz, deosebirea dintre categorii și valoare, pentru că, evident, ea există? Aici intervine problema « misterului » ce se ivește în legătură cu toate valorile. Valorile nu pot fi definite exact, nu pot fi explicate mulțumitor. Sîntem obligați să discutăm despre ele ca și cum am ști, « fără drept de apel », ce sînt, ca și cum nu am avea nici un dubiu cu privire la conținutul și sfera lor de manifestare. Sîntem obligați să discutăm permanent despre ele în condiții de *ambiguitate*; nu ne interesează ce sînt valorile, important este că ele există în ordinea lumii. Și Lucian Blaga era perfect conștient de acest lucru atunci cînd scria: « Conștiința umană trăiește într-un climat de valori spirituale. Filosofia s-a străduit aproape întotdeauna să elucideze substratul și natura acestor valori. Sînt gînditori dispuși să privească valorile ca o lume aparte, autonomă, obiectivă. Acest platonism al valorilor nu e de ieri, de alaltăieri, ci e o permanență istorică. Tendința de a atribui valorilor spirituale un fel de a exista analog aceluia pe care Platon îl atribuia ideilor reprezintă o extremă. Cealaltă extremă e reprezentată de gînditorii care psihologizează valorile, prefăcîndu-le în simple expresii ale unor stări subiective ale omului. Între aceste propoziții teoretice antinomice se cascadează un vast spațiu în care joacă nuanțele și interpretările » (*Artă și valoare*, 1939). Modul cum Blaga discută despre valori mi se pare caracteristic pentru întreaga sa filosofie, în ceea ce are mai omenesc și mai viabil. Recunoașterea faptului că adevărul necesită din partea noastră nu numai curajul de a-l descoperi și enunța sub aspectul său convenabil, ci și curajul de a ne aminti cît de puțin și palid îl stăpînim, constituie una din învățăturile indirecte ale operei filosofice a lui Lucian Blaga, cu toate reproșurile pe care, în alte privințe, i le putem adresa.

Ce sînt valorile — se întreabă și încearcă să răspundă și astăzi — fără a putea depăși dilema semnalată altădată de către Lucian

Blaga — noi « partizani » ai « axiologiei ». Să-l ascultăm pe Clyde Kluckhohn, oferindu-ne cea mai recentă interpretare a valorilor, de pe pozițiile antropologiei culturale americane: « O valoare e o concepție a dezirabilului, explicită sau implicită, proprie unui individ, sau caracteristică unui grup; ea influențează alegerea între modalități, mijloace și scopuri, în cadrul oricărei acțiuni... Orientarea valoristică se definește ca o concepție generalizată, organizată și capabilă să influențeze comportamentul, natura și locul omului în ea, raporturile omului cu omul, ale datului cu non-datul ca elemente făcînd parte din raporturile om-ambianță sau om-om. Asemenea orientări valoristice pot fi proprii indivizilor sau, în forma tipic abstractă, grupurilor. Ca valori, ele variază într-un continuum de la explicit la implicit ».

S-a înțeles ce sînt valorile? Orice *da* implică din partea celui care l-a pronunțat obligația de a întocmi un nou tratat de axiologie, căci, neîndoielnic, valorile există. Cei care s-au ocupat, pînă acum, de studiul lor s-au grăbit să strige: valorile sînt. Nimeni însă nu le-a pus la încercare să vadă *ce* sînt, ci numai *ce reprezintă*... Prevăd imediata replică « optimistă »: să ne mai întrebăm acum ce sînt valorile? În această privință, axiologia modernă a stabilit definitiv că valorile sînt... acele concepte cu ajutorul cărora noi putem face o distincție precisă între o acțiune și alta, între un comportament și altul, între... Mai important ni se pare să discutăm despre funcția valorilor în noua societate...

OBSESIA TIMPULUI PIERDUT

73

A înfrunta timpul a fost întotdeauna marea ambiție a omului. E interesant de observat că numai la oameni apare acest straniu fenomen al « luptei cu timpul ». Poetul sau profetul ar zice că aceasta constituie cea mai deșartă dintre toate deșertăciunile. Dincolo de poezie, însă, lupta cu timpul rămîne o realitate pe care gîndirea noastră nu o poate ignora.

Sînt cîteva poziții ce merită un plus de efort pentru a le înțelege. Una dintre ele se traduce prin formula: *a sfida timpul*. Dacă timpul este *trecere* — *Marea Trecere*, după formula lui Lucian Blaga — atunci să încercăm să-l oprim, fie și pentru o clipă, în loc. Nu știu dacă arta, în oricare dintre ipostazele sale, dintre formulele sale, dintre stilurile sale, dintre . . . operele sale, a nutrit vreodată o mai mare ambiție decît aceasta. Discuția noastră nu poate ignora nici faptul că la oameni mai intervine și altceva: ambiția de *a sfida timpul*, de a-i ignora ireversibilitatea, de a construi monumente durabile dincolo de scurgerea vremilor sau care să înfrunte vremile. A sfida timpul a fost una dintre pozițiile care nu s-au putut niciodată defini decît prin raportarea la opusul ei: *a fi în timp*, *a fi în actualitate*, *a fi « modern »* — adică de mod recent, adică neuzat, neînvechit. Conceptul de actualitate în artă, ca și conceptul de modernitate, ca și conceptul de modă, de altminteri, nu pot fi determinate fără a ține seama de permanenta luptă a oamenilor cu timpul. Obsesia înfruntării timpului devine sinonimă la toți oamenii cu obsesia desuetudinii, cu obsesia faptului că am putea să ne lăsăm, totuși, pe nesimțite, furați de vreme, trăind la timpul trecut, într-o epocă prezentă. Nu știu dacă arta a cunoscut vreodată — mă refer la arta autentică, cea mereu înnoitoare, cea mereu revoluționară — vreo obsesie mai puternică și mai profundă ca teama de desuetudine. A înfrunta timpul, a sfida timpul, a fi în timp, — cele trei ambiții sub semnul cărora se naște și trăiește, pretutindeni, opera de artă, reprezintă, desigur, timpul cel mai autentic de manifestare a omului. Dar ele reprezintă, totodată, și un cîmp de mimare a comportamentului uman autentic. Snobismul, impostura artistică de orice fel, trăiesc tocmai dintr-o atare posibilitate de mimare. Succesul efemer poate încînta, dar numai pentru o clipă: dincolo de clipă începe drama. A mima înfruntarea timpului sau integrarea în timp constituie, de bună seamă, drama, marea dramă pe care impostorii artei ar trebui s-o trăiască, dar pe care, totuși, n-o trăiesc. Cu toate acestea, ea rămîne dramă, cum dramă rămîne și ambiția de a trage timpul înapoi, de a-i imprima o altă mișcare decît cea care îi este proprie. E drama spiritelor conservatoare, e drama celor ce refuză să vadă ceea ce se petrece în jurul lor.

Raymond Melka, în *L'exactitude horaire*, un admirabil eseu publicat în revista *Diogené* (Nr. 65/1969) vorbește despre un

aspect, specific, al « timpului de azi »: efortul oamenilor de a accelera devenirea, de a accelera Marea Trecere, de a împinge timpul înainte. Se pare — și aceasta este opinia autorului — că societatea contemporană s-ar caracteriza printr-un atare efort. Citez: « Omul modern e obsedat de teama de a nu-și irosi timpul. De aceea și-l măsoară, îl folosește în doze mici, muncește cu grijă, astfel încît să nu piardă decît minimum de timp posibil: întîlnirile se fixează cu o remarcabilă precizie, birourile sînt cunoscute pentru exactitatea lor scrupuloasă, se folosește considerabil în zilele noastre cuvîntul *urgent*, sportivii se chinuie să doboare recordurile cu cîteva zecimi de secundă, iar omniprezența instrumentelor de măsurat timpul — ceasuri de mîna, orologii, cronometre, pendule, dar și agende, calendare... arată natura preocupărilor citadinului modern. Civilizația actuală manifestă o acută conștiință a valorii timpului, consideră drept semn al raționalității economice grija pe care o are fiecare de a și-l împărți parcimonios în toate împrejurările. « Timpul e bani » spune proverbul popular, și de sute de ori întîlnești indivizi exprimîndu-și grija de « a nu-și pierde timpul » cu activități secundare « ce pot aștepta », care « nu merită să le dedici prea mult timp ». În felul acesta, importanța ocupațiilor se măsoară practic după timpul pe care accepți să li-l consacri. Totodată, timpul însuși cîștigă în precizie, în exactitudine, iar oamenii încearcă să situeze într-o durată incompresibilă o masă de activități care, odinioară, ar fi fost extinse pe o perioadă mai lungă. Facem parte dintr-o civilizație a *nerăbdării*. Procedeele de raționalizare a existenței prin economie de timp se bucură de o largă varietate și răspîndire: peste tot vezi orare pînă la minută, calendare pregătite cu mult înainte, agende cu întîlnirile zilei respective înșirate la rînd ca soldații, programe de muncă înscrise pe date într-un calendar... în fiecare clipă a vieții se poate vedea necesitatea aceasta de a-ți calcula timpul, care trebuie să corespundă unei nevoi cu adevărat intense. Progresul tehnic s-ar putea descrie sub aspectul uneia dintre manifestările sale, ca o sursă de cîștig de timp: transporturi rapide, aparate casnice care ușurează ziua de muncă a femeii, telefoane ce scurtează comunicațiile, deoarece poșta e relativ lentă, ordinatoare ce execută atîtea operații pe secundă... Se pare că omul este considerat acum prea lent față de « accelerația » lumii; reflexele lui sînt lipsite de rapiditate. Acest lucru e vizibil în accidente de automobil; lungile lui deliberări înainte de a lua o hotărîre riscă să devină un inconvenient în fața urgențelor. Trebuie, deci, neconținut accelerate mișcările, reacțiile; la limită, omul trebuie să reacționeze instantaneu în fața cutărei situații sau cutărei probleme. Și aceasta e însuși principiul testelor ce vor să cunoască omul spontan. Se știe că trăim în secolul vitezei: cea a muncitorului de la mașină, cea a

replicii spirituale din saloane, cea a sportivului de pe stadion, cea a satelitului artificial, cea a echipei de salvare ce cutreieră șoselele... Omul « trebuie să trăiască în ritmul timpului său »: e necesar ca el să fie în permanență grăbit; această grabă îi marchează condiția actuală. Urmăriți evoluția literaturii: digests-urile americane, imitate pretutindeni conțin « esențialul » din Balzac în douăzeci de pagini, ba uneori mai puțin; nuvela polițistă fără analiza psihologică, fără referințe sociale directe, relatînd doar o acțiune condusă « în pas alergător », are mai mult succes decît romanele de cîte trei sute de pagini; în iaristică: titlurile de-o șchioapă înlocuiesc analizele, iar fotografiile, sesizate numaidecît, iau locul studiilor asupra problemelor politice; în domeniul culturii, concursurile « cine știe ciștigă » — pe teme de istorie sau știință — au mai mult succes decît expunerile literare sau științifice, care cer timp; în domeniul muzicii: discurile moderne, a căror principală caracteristică este aceea de a fi scurte, în raport cu operele clasice. O singură idee străbate toate aceste observații: grija de a nu pierde timp — devenită obsedantă — condiționează viața profesională, satisfacția spirituală în fața operelor de artă, felul de a gîndi, de a simți, sau chiar viața privată, într-o oarecare măsură ».

La observațiile lui Raymond Melka s-ar mai putea adăuga: ne grăbim nu numai în legătură cu timpul prezent, dar și cu cel viitor. Poate niciodată omenirea nu a fost atît de însetată de « miine ». Ne îmbătăm cu utopii. Ne încîntăm cu visuri. Ne facem « proiecte ».

Veri oamenii care discută fascinați despre « anul 2000 ». « Vom trăi în anul 2000 o altă dimensiune a civilizației »... Se scriu cărți se publică articole.

Și cînd te gîndești că « anul 2000 » va fi peste... 28 de primăveri. Cît se poate schimba lumea pînă atunci? Gonim cu toții, fantastic, spre un viitor imaginar, în această neistovită luptă cu timpul. Goana după timp — crede Raymond Melka — nu ne mai permite să trăim clipele, să trăim orele, să trăim intervalele cu care ne-a obișnuit istoria. Totul devine reflecție de o fracțiune de secundă sau cel mult de o secundă. Nu mai avem timp să ne apropiem de noi înșine, să ne apropiem de locuri, să ne apropiem de lume prin meditație profundă. Ne amăgim doar că am cunoscut, ne amăgim doar că am trăit ceva, și alergăm mereu înainte, în aceeași goană fără istov.

Are dreptate Raymond Melka? Probabil numai în unele privințe. Cert este că, dacă dintre toate eforturile pe care omul le întreprinde, lupta cu timpul se dovedește cea mai deșartă, nu e mai puțin adevărat că ea rămîne etern — dincolo de timp și în ciuda timpului — cea mai ispititoare.

Și poate că numai ea este în măsură să ne dezvăluie adevărata dimensiune a omului, dimensiunea lui eroică.

Arta ce refuză « eternitatea », postulându-și propria destrucție, reprezintă, fără îndoială, un spectacol estetic inedit, caracteristic timpurilor moderne. Am fost obișnuiți permanent cu ideea că, spre deosebire de « restul obiectelor », opera de artă stă, exclusiv, sub semnul ineditului, al . . . originalității. Lumea nu s-a îndoit niciodată de faptul că arta constituie apanajul *unicatelor*, fiind incompatibilă cu ceea ce numim, de obicei, *serie*. Cîteva excepții, aflate la îndemîna fiecăruia, puteau, oricînd, să confirme o regulă unanim acceptată.

Ce bine era, probabil, atunci cînd oamenii aveau numai certitudini. Citești *Critica puterii de judecată* și nu poți să nu rămîi uimit de siguranța cu care totul devine înțeles, cu care totul devine tratat. Convingerea că « universul estetic » este guvernat de anumite principii, ce trebuie cu orice preț respectate — dacă nu vrem să ne contrazicem — pare a nu putea fi clintită cu nimic. Ca prezență existențială unică, opera de artă « place » la simpla sa *contemplație*, « place » fără a fi « consumată ».

Toate celelalte obiecte, ce au vreun raport oarecare cu omul, pot să « placă » numai în cadrul unui proces de *consum*, de uzură și destrucție a lor, deci atunci cînd vin în întîmpinarea diverselor noastre interese și trebuințe organice. Singur obiectul estetic « place », dincolo de orice interes și concept, atunci cînd este contemplat. Opera de artă se refuză, așadar, — potrivit concepției estetice kantiene — scurgerii timpului, se refuză « clipei ». În viziunea kantiană, arta nu poate fi decît « eternă », adică peste timp și dincolo de timp.

Muzeul, care va cunoaște în secolul XIX și prima jumătate a secolului XX, o extraordinară dezvoltare, își va justifica, principala sa funcțiune de « mașină pentru conservat timpul » — după o expresie nu prea fericită — în spiritul unor atari convingeri. Ulterior, s-a mai convenit și asupra altor atribute ale operei de artă, pe lîngă « originalitate », « emoție », « contemplație ».

Ca prezență unică în ordinea existentului, obiectul artistic s-ar defini, astfel, și prin capacitatea sa de a ne « abstrage » din real, de a ne transfera de pe planul realului pe planul imaginarului, în limitele diferitelor tipuri de convenție posibile. Opera de artă constituie, prin urmare, o aluzie la lumea în care trăim, din perspectiva șanselor de prefacere pe care aceasta le posedă. Pentru noi, ea rămîne punctul de referință cel mai prețios în efortul de a ne orienta într-o lume căreia îi descoperim, mereu, noi și noi sensuri.

Ca prezență unică în ordinea existentului, obiectul artistic s-ar mai defini și prin capacitatea sa de a genera permanent *preocupare*, *grijă* și *îngrijorare*, cum vor spune mai tîrziu existențialiștii. Capacitatea operei de artă de a determina omul să fie preocupat

de el însuși și de lumea în care trăiește, de sensurile superioare ale devenirii realului, s-a identificat, în toate timpurile, cu programul său principal.

Mișcările artistice moderne au ținut, parcă, neapărat, să pună la încercare fiecare dintre atributele clasice ale artei. Design-ul se vroia, inițial, o « artă realizată în serie » cu mijloacele de care dispune producția industrială, o artă, deci, ignorînd ori sîndînd originalitatea. Futurismul, și mai ales dadaismul, pun sub semnul îndoielii principiul emoției. E foarte greu să admiți că în condițiile unei poezii obținute prin punerea cuvintelor, detașate dintr-un ziar, într-o pălărie, amestecarea lor și apoi scoaterea, pentru a fi înșirate la întîmplare, unul după altul, mai intervine un coeficient de emoție, detectabil în vreun fel sau altul. Asistăm acum la tentativa de infirmare a principiului contemplației. Un avangardist italian în vogă, Piero Manzoni, a organizat, relativ nu de mult, o expoziție de ouă, purtînd, fiecare, semnătura și amprente sale digitale. Potrivit opiniei artistului italian, emoția operelor sale se cere încercată numai în contactul nemijlocit cu obiectul. Joseph Émile Muller relatează, în *L'Art et le Non-Art* (1970), că vizitatorii au putut « înghiți » întreaga expoziție în 70 de minute.

La Bienala din 1968 de la Veneția, braziliana Lygia Clark a expus cinci pungi claustrofobice, sub denumirea de *The House is a Body* (« Casa e un trup »). Vizitatorul era invitat să guste, în interiorul pungilor cîte ceva din « plăcerile și traumatismele vieții intrauterine, de la pătrundere pînă la expulzare. Un fermoar — relatează Joseph Émile Muller — permitea practicarea operației cezariene, spre a extrage de acolo pe cei ce leșinau ». Dacă, în cazul Lygiei Clark, ruptura cu eternitatea nu s-a produs încă definitiv, așa cum se întîmplase în cazul expoziției lui Piero Manzoni, alte exemple vin să consfințească, fără drept de apel, « noua stare de lucruri ». Rafael Ferrer, artist — probabil de origine americană — a pus să se aducă pe scările unei clădiri din New York 36 panere cu frunze, pentru a realiza « un spectacol artistic . . . antiurban ».

Claes Oldenburg a pus doi gropari să sape, în Central Park, o groapă de 1×2 metri, pe care aceștia au trebuit să o astupe, cu grijă. Groparii au realizat, crede Oldenburg, o sculptură *underground*, deoarece o groapă, astfel concepută, reprezintă « un cub negativ ».

La 23 iulie 1967, locuitorii New York-ului au fost — relatează tot Joseph Émile Muller — martorii unei manifestări estetice nu mai puțin memorabile. Hans Haacke a « desfășurat » deasupra Central Park-ului « un lanț ușor, format din o sută de balonașe umplute cu heliu », pentru a « îmbrățișa astfel, pe cerul pur al verii, profilul vîntului ». Cazurile sînt indiscutabil amuzante. Dincolo de amuzament intervine, însă, o problemă estetică

gravă: ce urmărește « avangarda artistică » actuală, perseverînd pe linia unor atari eforturi?

Cu cîteva decenii în urmă, André Malraux se entuziasma descoperind instituția specific contemporană a « muzeului imaginar ». Grație tehnicii reproducerilor — spune Malraux — arta a început să « circule » dintr-un colț în altul al lumii. Grație tehnicii reproducerilor, arta a început astăzi să pătrundă în zonele cele mai îndepărtate ale existentului. Înainte, trebuia să te deplasezi, anevoie, la muzeu. Acum, însă, există albumul, care îți permite să asambleze operele și după alte criterii, mult mai firești decît cele ale muzeului, obligat, prin forța împrejurărilor, să cuprindă numai anumite opere. Albumul îți sosește acasă, procurat de la librărie sau comandat prin poștă de la editură. Nebănuite perspective de cultură estetică se deschid, astfel, omului contemporan.

Luînd act, însă, de noile experimente, va trebui să ne punem întrebarea dacă instituția muzeului nu se dovedește acum desuetă. Cum poți să mai concepi un muzeu cu obiecte ce își propun să funcționeze ca « opere de artă » doar cîteva minute ori chiar mai puțin? Cum poți să mai concepi un muzeu conservînd opere de artă care își propun să fie . . . « efemere »?

De bună seamă, în aceste condiții, muzeul devine imposibil. E adevărat că experimentele respective pot fi fotografiate și reținute, ca atare, în albume. E adevărat, prin urmare, că dacă perspectivele muzeului tradițional se întunecă, cele ale « muzeului imaginar » rămîn, momentan, nealterate. Dar ce valoare estetică pot avea fotografiile unor « spectacole » ce și-au propus să se « consume » prin ele însele? Fotografia, în acest caz, nu face decît să « memoreze » ceva din configurația unui moment, iar nu a operei în totalitatea ei. Fotografia, într-o atare împrejurare, rămîne fotografie, iar nu *reproducere*, posedînd aceeași valoare cu « pozele » făcute la nuntă sau la înmormîntare, pe plajă sau în dormitor.

Joseph Émile Muller afirmă că fenomenul non-artei apare însoțit de un fenomen aparent secundar, dar în realitate egal. « Masa celor care își zic pictori sau sculptori e în căutarea unui succes imediat, iar pentru a-l obține, fiecare se agață de tendința despre care se vorbește, știind foarte bine că cei ce apără o tendință sînt adesea predispuși să apere tot ce o ilustrează. Mediocrul are, deci, șansa de a nu se vedea neglijat; el se simte justificat prin însuși faptul că i se justifică tendința *lui*. El solicită interesul pentru simplul motiv că s-a situat în lagărul celor ce inovează. Or, nimic nu este mai de preț decît inovația ». Indiscutabil, Joseph Émile Muller are dreptate . . .

Și cu această « ocazie », muzeul se dovedește o instituție imposibilă, în viitor. O artă a mediocrităților devine non-artă. Muzeul își propunea, prin definiție, conservarea monumentelor, con-

servarea « capodoperelor » — ar fi spus Mihail Dragomirescu — specifice unei epoci sau unei culturi. Mediocritățile n-au intrat niciodată în muzeu, decît pe ușa din spate, în absența ochiului atent și a gustului estetic format. Atunci cînd, însă, nimic nu mai poate fi distins, nimic nu mai poate fi deosebit, cînd originalitatea nu mai posedă nici un preț, ce misiune îi revine muzeului?

Ne aflăm, desigur, pe terenul celui mai nostim paradox. Artistul protestează împotriva condițiilor estetice tradiționale, postulînd — de pe pozițiile noii avangarde — non-arta, ce se refuză « eternității », ce se refuză muzeului, ce se refuză reproducerii, dar pretinde, în același timp, să fie primit în muzee, în galerii, să fie comentat cît mai favorabil, să fie consacrat, dacă se poate, cu ajutorul presei, radioului, televiziunii etc. Arta de avangardă își postulează propria-i destrucție pînă și prin materialul perisabil utilizat: hîrtie, sfori, benzi adezive, iarbă, frunze, alimente etc., dar urmărește ca, tocmai prin aceasta, să supraviețuiască civilizației actuale.

Noroc că există și artiști autentici, ce nu pretind a face parte dintr-o asemenea avangardă! Acest fapt ne dă certitudinea că întîmplările relatate de Joseph Émile Muller rămîn « întîmplări », iar arta de mîine se va afirma, totuși, în limitele condiției sale firești, de domeniu al unicitelor, emoționînd la simpla lor contemplare, capabile să stîrnească în om acea preocupare de a deveni mereu altceva, de a deveni mai bun, de a deveni superior sieși, de a se autodepăși.

Observația cu privire la apropierea dintre artă și joc fascinează încă pe mulți esești. Johann Huizinga a încercat, după cum se știe, înainte de război, să o fundamenteze filosofic. Prin opoziție cu gândirea estetică tradițională, ce s-a sfîit să discute despre om și ca ființă « care se joacă », diferitele sisteme moderne de reflecție, cu privire la conținutul și sfera noțiunii de om, acordă jocului un loc destul de important. Deja în viziunea secolului XVIII, jocul era considerat drept modalitate de a te manifesta liber; sînt libere numai ființele care nu cunosc povara marilor griji sociale, care nu cunosc nici un fel de îngrădire și pot să se manifeste cum vor; pot, deci, să se joace.

Cunoscutele *Briefe über die aesthetische Erziehung des Menschen* ale lui Schiller, au ca punct de plecare ideea că omul e cu adevărat liber numai atunci cînd se joacă. În secolul XIX, pentru o serie întreagă de filosofi, problema jocului, atît de disprețuită teoretic în trecut, devine o problemă socială și politică « actuală », indicînd întotdeauna gradul de libertate de care poate dispune cineva într-un moment oarecare al existenței sale.

Va trebui, așadar, studiat atent raportul dintre activitățile cu caracter « *serios* » și cele cu caracter « *ne-serios* », adică ludic, pentru a putea fi determinat gradul de libertate al fiecăruia. Există în studiile ce s-au publicat pe această temă, mai ales în a doua jumătate a secolului al XIX-lea și în primele decenii ale secolului XX, un impresionant coeficient de speculație, pe care nimeni nu-l poate ignora. Sînt însă și unele vagi reziduuri de adevăr, pe care e riscant să le aruncăm peste bord odată cu întreaga cantitate de raționamente sterile și idei lipsite de orice eficiență, extrase dintr-o atare modalitate de studiere a jocului. E vorba, mai întîi, de observația că, în cadrul vieții sociale, elementele de ordin ludic se găsesc implicate la toate dimensiunile activității umane. Într-adevăr, relația: *joc-lucru* *serios* merită discutată cu toată atenția. În tot ce facem, în tot ce întreprindem, intră și o oarecare cantitate de ludic; nu numai în sensul în care se înțelege, de obicei, jocul, ca echivalent pentru distracție, ca uitare a obligațiilor umane presante, ca divertisment. Fără îndoială, jocul presupune întotdeauna și un oarecare coeficient de distracție, dar distracția la oameni nu poate fi concepută niciodată în « stare pură ». Atît în *Der aesthetische Genuss* (1902) cît, mai ales, în *Das Spiel* (1922), Karl Gross era de părere că, deși se definește prin opoziție cu munca, înțeleasă convențional ca « activitate serioasă pură », jocul stăruie inclusiv în procesul muncii. Opinia lui Gross a fost împărtășită ulterior de foarte mulți autori, care au încercat să-i aducă totuși unele corective. Printre corectivele aduse opiniei lui Gross se află și acela potrivit căruia, la oameni, jocul apare ca indisolubil legat de fenomenul « spectacol », adică echivalent aproximativ și de dimensiuni extrem de reduse, pentru « lumea

mare ». « Micro-lumea », creată astfel, își are propriile sale reguli, care, atunci cînd sînt încălcate, duc la anularea ei. « Micro-lumea », creată astfel, în interiorul lumii mari, constituie o replică a acesteia. Replică vrea să însemne aluzie, deci referință incompletă și ambiguă la lumea reală, sugerînd noi modalități de a ne raporta la ceea ce se petrece în jurul nostru. Fiecare joc constituie, în felul lui, un « microcosmos » în care, pentru a pătrunde, e necesar să ne detașăm de lumea în care trăim, să « uităm » pentru un timp oarecare lumea aieva. De aici, caracterul de divertisment, de distracție, de uitare temporară a tuturor problemelor sociale grave, a tuturor obligațiilor umane presante, pe care îl posedă întotdeauna jocul. De aici, reprezentarea pe care oamenii și-au făcut-o despre joc, ca fiind prin excelență « ne-serios ».

Jocul, privit astfel, prezintă numeroase puncte de contact cu arta. Obiectul artistic — opera de artă — funcționează, de asemenea, ca un univers aparte, ce nu permite nici un fel de confuzii în privința raporturilor sale cu lumea reală. Plăcerea artistică pare exclusiv condiționată de capacitatea obiectului pe care-l contemplăm — opera de artă — de a ne « *distrage* » de la preocupările noastre cotidiene, de a ne transporta de pe planul realului pe planul imaginarii, unde vom avea posibilitatea să medităm asupra condiției noastre în lumea de care abia ne-am detașat.

Momentul integrării cititorului, spectatorului ori ascultătorului în universul operei de artă se traduce prin ceea ce numim *spectacolul artistic*.

Spectacolul ludic pare a se deosebi însă de acesta prin faptul că posedă un grad mai pronunțat de ambiguitate, că e mai abstract și se consumă integral în momentul cînd ajungem să participăm la el.

Spectacolul artistic posedă cel puțin o dimensiune constantă; opera de artă rămîne mereu aceeași, doar modalitățile de a o aborda se schimbă relativ. Sursa de spectacol rămînînd aceeași, spectacolul artistic nu se va putea niciodată constitui într-un asemenea grad diferit, de la persoană la persoană, de la unitate de timp la o altă unitate de timp, încît să nu mai poată fi recunoscut. Spectacolul ludic e permanent altul; jocul odată sîrșit, nu mai rămîne nimic. Comun ambelor tipuri de spectacol pare a fi, însă, caracterul de eveniment extraordinar, de sărbătoare a existenței. Vom conveni că atît spectacolul ludic cît și cel artistic trimit, prin forța împrejurărilor, undeva la niște zone, la niște principii, la niște forțe ale lumii aieva care acționează asupra noastră. Spectacolul ludic ne trimite însă extrem de vag la lumea aieva; el se consumă mai mult în sine și pentru sine; spectacolul artistic pare a se consuma altcum: în sine, pentru sine, dar și « *pentru altceva* ». Funcția socială a artei va

trebui localizată, în primul rînd, la nivelul acestui « altceva ». Funcționînd ca univers aparte, opera de artă trimite, pe căi foarte diverse, la niște lucruri precise sau aproximativ precise din lumea noastră. Aluzia artistică e incomparabil mai concretă și mai virulentă social decît aluzia ludică. Așa s-ar putea explica poate faptul că jocul stă exclusiv sub semnul plăcerii. Eventualele elemente de grijă, îngrijorare și neliniște, în care ne poate antrena orice joc, țin doar atîta cît acesta durează, iar noi participăm, ca jucători ori spectatori, la el. Arta presupune, însă, și preocuparea umană în legătură cu condiția noastră ulterioară spectacolului estetic la care participăm. Arta presupune permanentă reflecție în legătură cu condiția noastră de oameni în lumea aieva.

Cel puțin din acest punct de vedere unele pasaje dintr-o carte semnată de Eugen Fink și intitulată *Das Spiel als Weltsymbol* (1960) mi se par demne de reținut: « În tot ceea ce face sau ceea ce lasă la o parte, omul își evaluează și apreciază situațiile vitale, în conformitate cu propriile sale idealuri. El nu-și trăiește pur și simplu viața, ci ia mereu poziție față de ea, iar făcînd aceasta el nu are nici o siguranță, nici o certitudine asupra criteriului pe care îl folosește. Această tensiune a căutării incerte a fericirii se răsfrînge asupra tuturor operelor omului indicînd, pentru o judecată mai profundă, ceea ce se numește « seriosul vieții ». Această parte serioasă a vieții noastre o resimțim în lupta aprigă pentru pîinea de toate zilele. În confruntările tehnicii cu atotputernicia naturii, în eforturile noastre de a ne face stăpîni pe dorințele și pasiunile ce ne frămîntă, în chinurile sufletului și disperarea conștiinței noastre, precum și atunci cînd ne facem greaua ucenicie sau atunci cînd înțelegem pe semenii noștri și vrem să-i ajutăm. Seriosul vieții determină toate activitățile care, în mod mediat, lasă să se întrevadă finalitățile ultime, toate activitățile pe care le îndeplinim și în care perseverăm în vederea omeneștii fericiri. Activitățile pe care seriosul vieții le acoperă cu umbra sa trec, ele însele, drept serioase pentru noi: ele au un « sens » și sînt strîns legate, considerăm noi, de sensul suprem al existenței. Asemenea acțiuni se opun unor acțiuni ne-serioase, al căror sens nu vine din structura ansamblului țelurilor omenești ci apar ca « libere de orice sens ». Activitatea prezintă atunci un caracter particular de ne-obligativitate, ea nu derivă din ceea ce se vizează în ansamblu, din proiectul vieții; ea este « fără scop ». Aceasta, firește, nu în sensul că atunci am acționa fără nici un plan, însă planul fiecăreia din aceste activități nu este ancorat în proiectul care dirijează de obicei viața noastră. Activitatea serioasă este oarecum întreruptă « ici și colo », prin « insule » ale unei îndepliniri « ne-serioase » a vieții noastre. Și, desigur, nimeni nu ignoră că asemenea pauze intermitente capătă o importanță enormă

în economia vieții noastre, că în « ne-seriosul » jocului noi ne destindem, destindem, căpătăm forțe noi, ne regenerăm, cind ne cufundăm în « fără griji » și în fericita lenevie, ca într-o baie întăritoare. Deci, în sensul unei economii superioare, jocul este și el pus în slujba vieții serioase și devine un « mijloc » de regenerare. În sine, însă, activitatea ludică nu este « serioasă »; ea nu are greutatea și caracterul unei poveri a realității umane, în vederea realizării unui proiect existențial dat; ea este despovărată de « serios » și exercită o mare forță de seducție asupra oamenilor, tocmai datorită « agilității » ei flotante. Jocul ne antrenează către o atitudine « estetică » în fața vieții și deci spre o subdeterminare a realității ființei omenestii. « Ludicul » este o categorie cunoscută a activității ne-autentice, ne-serioase, a lui « a te face că », fără a te angaja și fără a-ți crea vreo obligație. În orice clipă jocul poate fi oprit, îi poți suprima una din reguli. Numim bunăoară « joc » o aparență de ocupație, manierele cuiva care face nemotivat pe grozavul; numim flirtul un « joc ». De cele mai multe ori, conceptul de ludic posedă o accepțiune ușor negativă, în sens de activitate neautentică, aparentă, un « a te face-ca-și-cum ». Există parafrazări ludice ale desăvîrșirii seriosului vieții atunci cînd ne prefacem că muncim, că luptăm sau că iubim. Și totuși, nu e sigur că ludicul ar consta numai din asemenea parafrazări ale seriosului vieții și că el nu și-ar avea decît aici domeniul său. Concepția obișnuită despre joc acordă o semnificație pozitivă jocului copiilor și are tendința de a judeca în mod depreciativ pe acela al adulților, abstracție făcînd de rolul său mediator ca joc recreativ. Toate activitățile ludice intră, astfel, în clasa « ne-seriosului ». Evident, nimeni nu va spune că activitățile ludice nu sînt reale, dar ca activități ne-serioase ele implică, totuși, un moment de « irealitate ». Această irealitate este inerentă, chiar dacă nu este nepărat vorba despre « spectacole », deși rămîne mai greu de observat. Acțiunea umană nu este un simplu eveniment cum ar fi goana unui nor. Norii care trec sînt văzuți și înțeleși în mod evident de către noi, fără ca ei să posede un « sens » foarte strict. În schimb, orice acțiune umană — chiar dacă e vorba de operațiunea cea mai neînsemnată — posedă întotdeauna un sens precizat. Tot ce noi întreprindem în viață comportă un sens ce trimite la un tot al existenței și la finalitatea ultimă care îl comandă. Jocul pare o activitate formată din gesturi al căror sens nu trimite acolo; o activitate care se îndepărtează chiar la extremitatea cealaltă, dîndu-se drept nesperioasă și aparentă.

Acest lucru este valabil pentru nenumăratele jocuri recreative care ne fac să ne petrecem timpul. A-ți « petrece » timpul este deja o situație de non-serios, de o structură deosebită; umplem un timp vid, iar cu ce îl umplem, cum ne vom apăra de plic-

tisul ce ne amenință, este aproape indiferent; umplem o perioadă a vieții noastre cu fleacuri și nu cu ceea ce dorim cu adevărat și ne străduim să atingem. Orice om dispune de un stoc limitat de timp; fiecăruia îi sînt numărate orele și zilele, numai că noi nu cunoaștem valoarea acestei măsuri. Dar știm că, cu fiecare zi, cu fiecare oră ce trece, timpul se scurge din viața noastră, pe care nu o trăim decît o singură dată; știm că nu putem recupera nimic din timpul pe care îl lăsăm să treacă. Și totuși, ne petrecem părți ale acestui timp al vieții noastre — timp prețios, de neînlocuit — cu niște activități ne-serioase, ce țin de aparență. « Irealitatea » ca nesperios existențial și ca « a face ca și cum » constituie un aspect caracteristic al jocului. Astfel, jocul poartă în el, în al său a-fi-real, parafraza aparentă ca trăsătură constitutivă.

Firește, aspectul de irealitate reiese mai puternic din acele jocuri care sînt spectacolele. De fiecare dată cînd jucătorul se strecoară într-un « rol », din care își face o mască, activitatea ludică dobîndește două dimensiuni: ea este în același timp acțiune a celui ce joacă și acțiune a omului în lumea jocului . . . »

Pentru estetica marxistă, problema jocului devine o problemă care se cere atent studiată, în măsura în care avem de-a face, în momentul de față, — după cum se poate vedea și din pasaje citate din cartea lui Eugen Fink — cu tot mai multe tentative de identificare a spectacolului ludic cu cel estetic. Plăcerea estetică s-ar confunda, în acest caz, cu plăcerea ludică, iar opera de artă s-ar cere privită ca « jucărie », obiect ce declanșează jocul, ce declanșează spectacolul ludic. Redusă la dimensiunile « jucăriei », opera de artă va deveni în acest caz tot mai străină de orice problematică socială majoră. Așa s-a ajuns în situația că « estetica » multora dintre așa-zisele mișcări artistice de avangardă, afirmate în ultimele decenii ale secolului nostru, devine un fel de teorie și filosofie a jocului. Guido Montana, într-un opuscul publicat în 1966 și intitulat *Socialitatea jocului și valoarea estetică*, făcea să se observe că, acceptînd ideea morții artei, noi urmează să ne consolăm cu fenomenul răs-pîndirii jocului la oamenii maturi, de toate vîrstele și de toate categoriile. Hai să ne jucăm, așadar, cît mai mult, pentru a uita cît mai mult ce îndatoriri avem unii față de alții și ce se petrece în jurul nostru. Sensul ideologic neprogresist al unor asemenea idei estetice, aflate în opoziție cu întreaga tradiție progresistă europeană despre artă, nu credem că mai este nevoie să fie subliniat.

UN PERICOL CULTURAL INEDIT: LITERATURA ȘI ARTA OBSCENĂ

85

Cine urmărește atent dinamica fenomenului cultural contemporan, nu poate să nu remarce o situație vizînd, în primul rînd, domeniile artei și literaturii, specifică lumii occidentale. E vorba, mai întîi, despre invazia masivă de erotism, ce caracterizează, într-o însemnată măsură, zone întregi ale culturii burgheze de astăzi. Pornografia deșănțată, practică prin intermediul filmului și al revistelor ilustrate, reprezintă, desigur, aspectul ce atrage cel mai mult atenția observatorului. La Stockholm, bunăoară, cam la fiecare două sute de metri, întîlnești pe stradă vitrine cu maculatură pornografică. Cîteodată e chiar amuzant să vezi cum același negoț s-a specializat paradoxal pe două tipuri de marfă: reviste pentru copii și reviste pornografice. Vînzătorului pare a-i fi total indiferent efectul moral a ceea ce el oferă spre cumpărare. Important este să ai cît mai mulți clienți. Ce se va întîmpla cu ei după ce vor ieși din magazin rămîne o întrebare la care «altcineva» trebuie să răspundă. Nu e vorba despre cultul frumuseții umane «nude», așa cum se crede. Nu e vorba despre acel «cult al frumuseții umane demistificate», a frumuseții «naturale», nu o dată invocată de către cei solicitați la un răspuns de ordin sociologic în legătură cu acest fenomen. E vorba numai despre publicațiile cultivînd ostentativ poziția, gestul și acele elemente de ordin anatomic pe care omul, în măsura în care s-a afirmat ca ființă conștientă, s-a sînt întotdeauna să le expună, să le arate.

Printre sentimentele specific umane figurează, la loc de frunte, fără îndoială și acela al pudorii. Animalele nu cunosc pudoarea — cel puțin din datele de care dispun științele naturii pînă acum. La om, s-a născut și apoi a fost cultivat cu grijă, pe parcursul secolelor și mileniilor, acest sentiment al pudorii, care se traduce prin a-ți fi rușine față de ceilalți că trebuie totuși, în virtutea condiției tale naturale, să plătești un anumit tribut animalicului, că nu te poți sustrage complet, e drept în foarte puține momente, condiției animale.

Aceasta ar vrea să însemne pudoarea.

Și în jurul sentimentului de pudoare s-a înălțat aproape întreg tezaurul de valori al culturii universale.

Chiar în epocile de decadență, de desfrîu din istoria anumitor popoare civilizate, sentimentul pudorii a fost menținut și întregit chiar. Dezmățul, desfrîul, sodomismul au fost practicate cu oarecare discreție, în anumite cercuri, în anumite localuri, ascunse totuși văzului public.

Ne aflăm, de data aceasta, în fața unui spectacol cultural inedit. Ceea ce secole de-a rîndul a fost reținut drept achiziție umană de netăgăduit — sentimentul pudorii — devine, în unele cercuri ale tineretului burghez contemporan — dar nu numai ale tineretului — refuzat violent. Se afișează «omul cu defecte». Se afișează omul cu păcate «animalice». Se afișează

omul care vrea să-și uite propria sa istorie culturală. Se afișează omul-animal, care nu cunoaște sentimentul rușinii. Unii scriitori și unii artiști par, mai mult chiar, a încerca un anumit sentiment de satisfacție în afișarea sau mai bine zis « reținerea » gestului impudic, în memorarea « actului » obscen, în « consacra » atitudinii lubrice. E uimitor să constați cît de mult a pătruns în unele zone ale artei și literaturii contemporane o atare mentalitate.

Situația în sine vizează ceva mai mult decît aspectul strict estetic al fenomenelor semnalate. De bună seamă, termenul *decadență* a fost utilizat abuziv nu o dată și de aceea e necesar să fim prudenți în folosirea lui; de data aceasta însă, e limpede că o literatură și o artă postulînd indirect morala omului de dinainte de a deveni om, de a deveni o ființă conștientă, nu poate să însemne decît *decădere*, revenire la o treaptă istorică inferioară. Aici nu mai poate fi vorba despre nici un fel de abuz în utilizarea termenului de *decadență*. Ne aflăm în fața unei realități de necontestat.

E semnalat de către diverși autori care s-au ocupat sau se ocupă de fenomenul cultural occidental contemporan, în calitate de adevărat pericol literar și artistic, obscenul, pe linia căruia s-au consacrat de acum o seamă de scriitori, proclamați de către unii glorii ale secolului nostru. Să ne amintim de autorul devenit celebru ca « realist », care a îndrăznit să prezinte omul sub acest aspect, al obscenității. Omul — auzim deseori — nu trebuie, nu are nevoie să fie mistificat. El este superb în totalitatea lui. Nu există părți umane rușinoase și prin urmare de ascuns, ci numai un uman de expus, de arătat; umanul este unul singur, chiar atunci cînd prezintă contingente mai pronunțate cu animalicul. În cazul literaturii și artei obscene contemporane apare, însă, o tendință deformatorie evidentă: omul ne este prezentat numai sub aspectul acelor laturi ale activității sale ce prezintă contingență cu animalicul, ce contravin moralei umane de condiție superioară. Așadar, nu « interesul pentru adevăr », nu dorința « de a prezenta omul în totalitatea lui » stau la baza literaturii și artei obscene de astăzi, ci încercarea de epatare a anumitor categorii ale publicului. Va trebui să recunoaștem că cel puțin în mediile adolescente o atare literatură și o atare artă își găsesc suficienți amatori. La o vîrstă cînd valorile vieții sociale nu sînt încă suficient asimilate, cînd nu a fost încă instaurată în deplinele sale drepturi conștiința umanului, literatura și arta obscenă vin să amintească tînărului că el poate trăi tot atît de bine și în postura strictă de animal, de ființă negînditoare, de ființă inconștientă. Ar fi naiv să credem că numai printre adolescenți literatura și arta obscenă își caută și găsește amatorii. În funcție de statutul etic al indivizilor, ca și în funcție de dispozițiile psihice latente ale fiecăruia,

ca și în funcție de curiozitate, literatura și arta obscenă cunosc un incontestabil succes pe piață. Consecințele negative ale contactului cu asemenea producții, mai ales în rîndurile tineretului, sînt imposibil de contestat; se promovează o mentalitate cinică, un anumit comportament ce se sustrage oricăror eforturi sociale constructive; iar peste toate, intervine această tentație a uitării de lume, a uitării de oameni, a unui egoism feroce, redus la reacția foarte liniară a plăcerii sau lipsei de plăcere.

Nu faptul că vine să sfideze niște norme morale care țin de însăși progresul istoriei omenirii e lucrul cel mai reprobabil pentru arta și literatura obscenă promovate în cercurile occidentale burgheze de astăzi. Reprobabil, în primul rînd, rămîne egoismul feroce pe care o atare literatură și o atare artă îl întretin și îl cultivă. Reprobabil rămîne, apoi, disprețul față de tot ce poate să constituie achiziție umană importantă la care atari producțiuni angrenează.

Astfel se pregătește terenul pentru un nou tip de obscurantism, ce nu putem prevedea unde va duce în viitor. Astfel se pregătește terenul pentru relațiile interumane bazate pe violență, în limitele sentimentului plăcerii personale nestîinjenite. Astfel se pregătește terenul pentru toți cei care mîine vor refuza dialogul, vor refuza înțelegerea.

È necesar ca, împotriva unor asemenea manifestări, să se intervină hotărît, tocmai în numele umanului, tocmai în numele miilor de ani de progres pe care îi avem cu toții în spate și fără de care viitorul nostru nu poate fi conceput ca viitor uman.

FENOMENUL KITSCH

88

Apare ca oarecum specifică secolului XX problema aceasta a surogatelor culturale. Surogatul se definește întotdeauna drept produs, realizat la scară industrială, menit a înlocui, pe piață, un bun de larg consum căutat, fără a poseda, totuși, calitățile acestuia. Când produsul autentic lipsește sau este foarte rar, ți se oferă — iar câteodată ești nevoit să accepți conștient, în lipsă de ceea ce te interesează — surogatul. Probabil a existat și înainte cel puțin tentația unor surogate de tip estetic. Falsurile după o seamă de autori celebri, reproducerile miniaturale sau copiile, îndeosebi după capodoperele sculpturii și picturii universale, pot constitui, întrucîtva, dovada că și în trecut funcționa « practica surogatelor ». Odată, însă, cu dezvoltarea impetuoasă a industriei, în secolele XIX și XX, intervin numeroase aspecte inedite. În toate privințele surogatul devine mai ușor de obținut, în toate privințele obținerea devine mai ieftină. Se realizează, din materiale de calitate inferioară și procurabile fără nici un fel de dificultăți, obiecte ce pot semăna izbitor cu cele autentice, producînd, la profani, aproape aceleași impresii, aceleași « satisfacții ». Ajunși aici, va trebui să avem în vedere principalele condiții ale surogatului artistic. Opera de artă este, după cum știm cu toții, prin definiție unicat, așadar, raritate; nu o poți contempla oricînd și oriunde; ea se legitimează în primul rînd prin originalitatea, prin *ineditul* de care dispune. În prezența unui obiect estetic inedit, întregul nostru sistem de relații cu lumea se schimbă, se reconstituie dintr-o perspectivă nouă. Redescoperim, astfel, lumea la o altă dimensiune. Ne redescoperim, însă, la o altă dimensiune și pe noi înșine. În prezența unui obiect « ieșit din comun », în prezența unui obiect estetic *inedit* vom trăi un complex neîncercat încă de senzații; dacă ulterior obiectul pe care noi l-am acceptat drept *original* nu se va legitima ca atare, vom reveni la sistemul anterior de referințe estetice. Surogatul artistic exploatează tocmai această situație. În condițiile unui public insuficient informat și lipsit de criterii estetice ferme, produsul ieftin, realizat în serie, poate fi confundat cu originalul. Simulacrul facil al obiectului artistic autentic va ajunge, într-un asemenea caz, să ne fie oferit cu niște pretenții care nici pe departe nu și le justifică. Vom reține faptul că odată cu dezvoltarea industriei, în secolele XIX și XX, înfloresc mai ales două tipuri de surogat estetic: *copia* sau *reproducerea*, la dimensiuni reduse, a unei sculpturi a unei picturi cunoscute, bunăoară, și *produsul* ce « aduce a operă de artă » în general. Comerțul cu bibelouri, obiecte ieftine de artizanat de cele mai multe ori simulînd condiția artei populare, comerțul cu obiecte pentru turiști (« micile amintiri de pe unde-am fost »), ca și cu unele produse ale industriei ușoare prosperă, după cum putem constata și

astăzi, grație atît primei cît, mai ales, acestei din urmă categorii de simulacre.

În privința copiilor și reproducerilor, trebuie observat că atîta timp cît ele ne sînt oferite în limitele adevăratului lor statut și atîta timp cît noi nu ne comportăm față de ele ca și cum ar fi opere de artă autentică, acestea nu intră în categoria surogatelor, ci rămîn accesorii autentice ale informației culturale necesare oricărui om instruit.

Surogatele de tip estetic aduc în discuție un fenomen cultural cu nebaneuite implicații în civilizația contemporană — fenomenul *kitsch*.

Pentru noi, termenul german *Kitsch* rămîne aproape intraductibil. Etimologic el s-ar raporta, după unii, la expresia engleză de *sketch* — improvizație, importată în limba lui Goethe cu anumite modificări; după alții, ar fi vorba, dimpotrivă, de simpla prescurtare a formulei autohtone *etwas verkit-schen*, care, ea însăși, se cere tradusă mai pe larg în *etwas billing losschlagen*, adică ceva aproximativ degradat, apt a fi vîndut ieftin. Intrat de mult în fondul de termeni internaționali ai esteticii, pretutindeni cuvîntul *kitsch* înseamnă *artă-surogat*, *lume-surogat*, *univers-surogat*, *realitate-surogat*. Lucian Blaga, ocupîndu-se printre primii în România de fenomenul *kitsch*, propunea, în *Artă și valoare*, desemnarea lui prin termenul de *parakalie*, deoarece avem de-a face, în asemenea cazuri, cu un tip de frumusețe *deplasată*. Se pare însă că orice încercare de înlocuire a noțiunii de *kitsch* nu mai poate sta acum decît sub semnul inutilității. Se vorbește atît de mult în lume despre *kitsch* și consecințele *kitsch*-ului încît, vrînd-nevrînd cuvîntul trebuie adoptat fără nici un fel de modificări.

Kitsch se referă, de obicei, la toate acele produse cu ambiții artistice, concepute în spiritul exploatării doar a unuia sau a unora dintre grupurile de stimuli intrînd în compoziția artei: stimulii de ordin vital (îndeosebi cei erotici), de ordin etic — de obicei inferior (sentimentalismul) —, de ordin « magic » ori ludic. *Kitsch*-ul privește întotdeauna un univers lipsit de profunzime, lipsit de consistență și lipsit de perspective sociale superioare.

Clement Greenberg, într-un studiu mai vechi, *Avant-Garde and Kitsch* (1939), îl caracteriza și explica astfel: « *Kitsch*-ul este un tip de comportament specific revoluției industriale care a urbanizat masele Europei occidentale și ale Americii și a întemeiat ceea ce se cheamă alfabetismul universal.

Înainte, unica piață pentru cultura « înaltă », distinctă de cea populară, era constituită din cei care, pe lîngă faptul că știau să citească și să scrie, aveau la dispoziție, de asemenea, timpul liber și tihna necesară pentru a se bucura de aceste achiziții prețioase. Odată, însă, cu introducerea alfabetismului univer-

sal, a ști să citești și să scrii devine aproape o abilitate secundară, ca și știința de a conduce o mașină, și nu mai servește la distingerea înclinațiilor culturale ale unui individ, pentru că nu mai e singura care însoțește gustul superior. Țăranii care s-au stabilit la oraș, ca proletariat și mică burghezie, au învățat să citească și să scrie pentru a fi mai eficienți, dar n-au mai recucerit timpul liber și tihna necesară pentru a atrage folos din cultura tradițională a orașului. Pierzînd, de aceea, gustul pentru cultura populară, al cărei fond era satul, și descoperind, în același timp, o nouă capacitate de a se plictisi, noile mase urbane se vor grăbi să exercite presiuni asupra societății, pentru a dobîndi acel fel de cultură de care duc lipsă. Pentru a satisface cererea noii piețe, a fost descoperit un nou tip de marfă: surogatul culturii — kitsch-ul — destinată celor care, insensibili la valorile culturii veritabile, sînt cu atît mai înfometați de acele desfătări pe care numai cultura de un anumit tip le poate da.

Kitsch-ul, folosind ca materie primă simulacrele degenerate și academicizate ale culturii adevărate, întîmpină cu toate onorurile această insensibilitate și o cultivă. Aceasta este sursa profiturilor sale. Kitsch-ul este mecanic și funcționează prin formule. Kitsch-ul e făcut din experiență mediată și senzații false. Kitsch-ul își schimbă stilul dar rămîne mereu egal. Kitsch-ul este compendiumul a tot ceea ce este bastard în viața timpului nostru. Kitsch-ul pretinde că nu cere nimic propriilor clienți, afară de banii lor — nici măcar timpul lor.

Antecondiția kitsch-ului, o condiție fără de care kitsch-ul ar fi imposibil, este disponibilitatea unei tradiții culturale, deplin matură, ale cărei descoperiri, cuceriri și completă autoconștiință kitsch-ul poate să le exploateze în propriile sale scopuri. El, de fapt, împrumută aceste descoperiri, trucuri, strategeme, norme empirice, teme, le transformă în sistem și aruncă peste bord restul. Își extrage seva sa vitală, ca să spunem așa, din acest convoi de experiență acumulată. Aceasta e, într-adevăr, ceea ce se înțelege cînd se identifică cultura populară de astăzi cu cea care ieri era accesibilă doar unui număr restrîns de cunoscători. În realitate, problema e mai diversă: de fapt se întîmplă că, trecînd suficient timp, noul este spoliat, pentru a i se da o altă « întorsătură », a-l dilua și a-l servi drept kitsch. Evident, orice formă de kitsch este academică, și viceversa, tot ceea ce este academic e kitsch. De fapt, ceea ce se numește academic nu mai are o existență independentă, ci, a devenit « fațada » respectabilă a kitsch-ului. Metodele industrialismului detronează artizanatul. Dar fiind că poate fi fabricat mecanic, kitsch-ul a devenit parte integrantă a sistemului nostru de producție, fiindcă la adevărată cultură nu mai putem ajunge decît accidental. Kitsch-ul s-a capitalizat cu o inves-

tiție masivă care, în schimb, trebuie să aibă un randament proporțional; este forțat să se extindă, și nu numai să-și păstreze propria marfă. Chiar dacă e negustorul propriei mărfi, el a creat, în mod aplicativ, un mare aparat de vânzare, care reușește să exercite presiune asupra fiecărui membru al societății. Mărfurile lui sînt capcane pînă și în acele zone ce, ca să spunem așa, reprezintă rezervațiile de vînătoare ale culturii adevărate, pentru care astăzi nu e suficient să ai numai înclinație, dar e nevoie să ai și o autentică pasiune pentru ea, pasiune care te obligă să rezisti la articolul calp ce te asaltează ca individ începînd din momentul cînd ești destul de mare pentru a te uita la comics-urile din reviste. Kitsch-ul este amăgitor; el are multe nivele, din care unele sînt destul de elevate spre a fi periculoase pentru cel care caută cu ingenuitate lumina adevărată ».

Mi-am permis acest lung citat, dintr-un text devenit, de fapt, clasic în materie de interpretare a kitsch-ului, pentru că sintetizează, undeva, o bună parte din ceea ce reprezintă fenomenul de care ne ocupăm.

De reținut rămîne faptul că se găsesc, totuși, destui oameni — în momentul de față numărul lor, aflîndu-se, după diverși autori, într-o îngrijorătoare creștere — ce acceptă și « consumă », cu precădere, kitsch-ul. Beethoven pălește ca popularitate și atenție publică, pe lîngă Johny Halliday. Cultul stelelor de cinema a ajuns mult mai puternic decît al marilor scriitori. Estrada atrage incomparabil mai mulți oameni decît teatrul.

În timp ce pentru o bună parte a publicului contemporan Picasso stîrnește, în cel mai bun caz, nedumerire, iar, în cel mai rău caz, blesteme și injurii, pictura de gang, ușor « machiată », pășunismul cel mai desuet, compunerile idilice fără nici un nerv artistic pot « entuziasma » nu pe puțini inși. Și sîntem nevoiți să recunoaștem caracterul indiscutabil sincer, atît al indignării, cît și al entuziasmului oamenilor la care ne referim. Avem de-a face, deci, nu numai cu o producție kitsch, dar și cu un individ kitsch — omul cu gusturi estetice kitsch, veșnic predispus spre vulgaritate, spre gregaritate, spre melodramatic. Să recunoaștem că principalele attribute ale unei bune părți din producția cinematografică mondială, din programul posturilor de radio și televiziune, din programul teatrelor de estradă — și nu numai al teatrelor de estradă — din programul tuturor manifestărilor artistice de masă, sînt vulgarul, gregarul, melodramaticul.

Esența kitsch-ului constă în *epatare*. Cititorul trebuie epatat, spectatorul trebuie epatat, vizitatorul trebuie epatat. Fiecare trebuie epatat, după gustul lui. A *epata* se « traduce », în asemenea condiții, prin *a satisfaire*. « Omul trebuie neapărat

satisfăcut » — sună principalul slogan al celor implicați în « problema » kitsch-ului. Atunci și numai atunci interesul pentru produs va fi sigur. E ușor de observat cum, astfel, principiul artei ajunge să fie substituit discret principiului producției. Producția kitsch nu mai are, bineînțeles, nimic sau are foarte puțin comun cu arta. Kitsch-ul, prezentîndu-se în calitate de surogat de artă, se cere studiat, prin forța împrejurărilor, în funcție de artele în jurul cărora se constituie, ale căror elemente fundamentale le exploatează.

Vom avea, fără îndoială, un kitsch plastic. Oare numai pictura de gang stă sub semnul lui? Dar tendințele pornografice, dar erotismul excesiv, cum pot fi catalogate? Dar experimentul pueril nu e oare tot kitsch?

Vom avea, fără îndoială, un kitsch literar. Maculatura polițistă nu poate fi categorisită decît kitsch. Mai departe, însă, va trebui să ne gîndim dacă nu cumva o întreagă serie de scrieri contemporane sentimentale și sentimentalizante, idilice și duioase, cum plac îndeobște, nu sînt tot kitsch. Ca destin comercial, ele cunosc exact situațiile ce caracterizează kitsch-ul.

Kitsch-ul teatral și cinematografic nu mai au, pare-se, nevoie de nici un comentariu. Cinematografele și teatrele sînt invadate de « reprezentații » despre căderea diverselor imperii de mucava, despre prăbușirea spectaculoasă a feluriților împărați, despre înfruntarea lacrimogenă dintre soții înșelați și amanți. Trebuie să ținem seama neapărat de existența unui kitsch « tradițional », prin opoziție cu unul modern. Pictura de gang e kitsch; e kitsch însă și « reprezentația » facilă transmisă la radio sau la televiziune. Spectacolele de estradă sînt kitsch; dar instituția căsătoriei religioase nu e cumva tot kitsch?

Tot ce nu-i autenticitate apare drept kitsch. Tot ce nu posedă personalitate apare drept kitsch.

E de la sine înțeles că producția kitsch nu ar putea fi concepută dacă nu ar exista un public interesat de ea. Oamenii determină producția, iar producția determină oamenii, observa Marx. De aceea, problema kitsch-ului, problema prostului gust, constituie o problemă socială acută. De ce forță dispune omul care produce și consumă permanent doar kitsch sau acela care consumă și kitsch? Ce se va întîmpla cu o societate unde mase uriașe de indivizi produc și consumă permanent kitsch, adică produse spirituale neautentice, adică ceea ce ar trebui să fie doar reziduuri ale unei spiritualități adevărate?

Erich Fromm, în *The Sane Society* (trad. franceză « Société aliénée et société saine », 1967), își pune o întrebare asemănătoare. Concluzia lui Fromm este că societatea europeană și americană contemporană nu pot fi apreciate ca sănătoase; există simptome care, după părerea lui Fromm, merită să ne dea de gîndit. Fromm extinde, se înțelege, diagnosticul

pus societății capitaliste contemporane și asupra socialismului. Desigur, nu putem să fim de acord cu metoda lui, desigur nu putem să fim de acord cu concluziile lui, dar putem oare tăgădui că lumea de astăzi conservă și realizează o însemnată cantitate de kitsch?

Ceea ce se impune, de la bun început remarcat, este faptul că, în condițiile societății capitaliste, fenomenul kitsch cunoaște o dezvoltare specifică. El se prezintă, înainte de toate, ca rezultat al procesului de transformare a artei și a culturii în general în marfă, ca rezultat al alienării maxime a artei și a artistului în cadrul unor relații sociale nesimetrice. Coborâtă la treapta de simplu consum, arta e introdusă în circuitul comercial și supusă rigorilor legii cererii și ofertei. Exigențele unicatului sint înlocuite, treptat, cu cele ale seriei.

Aleksa Celebanović, un cunoscut critic de artă iugoslav, mărturisește, într-un studiu despre natura kitsch-ului tradițional, antologat în volumul de texte *Il Kitsch*, apărut în Italia sub îngrijirea lui Gillo Dorfles: « N-aș zice că kitsch-ul se naște dintr-o nevoie intimă a omului. Creîndu-și cale liberă către spiritele inculte și naive ingenui, care nu sint capabile încă de o alegere matură în numele unor exigențe culturale adevărate, kitsch-ul pătrunde în suflet ca infecția într-un organism incapabil de rezistență. Economia modernă ar defini fenomenul în termenii creării de noi trebuințe în rîndul consumatorilor, pe bara presiunii ce o exercită piața. Cu alte cuvinte, producătorii de kitsch își pun marfa în vînzare și ajung foarte repede să-și asigure o clientelă la care nici nu se așteptau. E cazul să ne întrebăm în legătură cu rațiunile unui asemenea succes. Lipsa de rezistență și educație nu e deajuns pentru a explica destinul kitsch-ului. Chiar dacă imaturitatea indivizilor ce îl consumă ar fi condiția esențială a fenomenului, conceptul însuși de imaturitate e prea amplu ca să poată desemna cu precizie substanța problemei ce ne preocupă. Dacă, pe de o parte, luăm în considerare condițiile de viață — aici situăm, de asemenea, consumul de bunuri culturale — iar pe de altă parte, individul care trăiește în aceste condițiuni, putem constata că marea majoritate a persoanelor consumă în măsură substanțială diferite expediente tehnice specifice timpului nostru, în special cele privind mijloacele de transport, igiena, mijloacele de comunicație în masă, în timp ce numai o minoritate extrem de restrînsă se bucură de cuceririle reale ale culturii din epoca noastră și din cele precedente. »

Așa cum arată și Clement Greenberg, fenomenul kitsch a existat întotdeauna, dar adevărata sa dezvoltare începe odată cu marile tentative de industrializare capitalistă. Tentația introducerii pe piața artistică tradițională a unor surrogate, menite a satisface, cel puțin parțial, gustul estetic al unui

public determinat, surogate oferite, totodată, la prețuri accesibile, a fost semnalată frecvent, în secolul nostru, cînd kitsch-ul a început să preocupe pe cercetătorii artei și literaturii. Kitsch-ul reprezintă, de bună seamă, o mare mistificare estetică. Nevoii de artă autentică, nevoilor estetice crescînde ale omului contemporan, le sînt oferite produse care aparent pot să le satisfacă, dar care, în realitate, le convertesc în altceva. Cultura de masă capitalistă se caracterizează integral prin kitsch. E o cultură kitsch, cu toate consecințele ce decurg dintr-o asemenea stare de lucruri, dintre care prima se dovedește a fi aceea a convertirii criteriului estetic într-un criteriu comercial. Trăind într-un univers de false valori, dar comportîndu-se față de ele ca și cum ar fi valori autentice, publicul « societății de consum » va acționa permanent, cel puțin pe plan estetic, fals; va trăi permanent, cel puțin pe plan estetic, în iluzie. Artă adevărată se vede, astfel, înstrăinată de cei cărora, în realitate, le este sau ar trebui să le fie destinată, și care « consumă », în locul valorilor estetice autentice, surogatele acestora. Sociologic vorbind, se poate observa o anumită stratificare a consumului de kitsch în societatea capitalistă. Păturile sociale cel mai mult supuse influenței estetice nefaste a consumului de kitsch sînt cele cărora condiția materială precară nu le permite accesul la « marea artă », la artă adevărată.

Din acest punct de vedere, fenomenul kitsch îndeplinește, în cadrul societății capitaliste contemporane, o indiscutabilă funcție ideologică. Pe de o parte, sînt atenuate exigențele estetice crescînde ale unui public care, în virtutea progresului social, revendică, tot mai mult, dreptul la artă. Pe de altă parte, prin miturile cultivate de producțiunile tip kitsch, se încearcă o canalizare a atenției publice spre alte probleme decît problemele estetice reale ale maselor productive.

Desigur, socialismul se definește ca societate incompatibilă cu o asemenea mistificare culturală, cum este kitsch-ul. Pînă la un anumit punct, aspirațiile sociale ale proletariatului se confundă cu aspirațiile sale estetice. Urîtul este refuzat, cum este refuzată mizeria și exploatarea. Moștenim însă o anumită stare de confuzie estetică, amplificată, cîteodată, și de unele influențe dinafară — situație ale cărei consecințe se dovedesc destul de importante.

Ar merita scrisă o adevărată estetică a mahalalei, ilustrată literar cu atîtea cazuri memorabile din proza și dramaturgia noastră clasică. Nu încap discuție, în condițiunile a ceea ce la noi desemnează cuvîntul mahala întîlnim dese cazuri, sau numai cazuri de kitsch. Pe acest plan, kitsch se traduce prin lipsă de gust. Cazurile de alterație estetică pronunțată vor indica mai mult chiar: prost gust. Fenomenul kitsch trimite însă la o realitate incomparabil mai complexă decît lipsa de gust sau

prostul gust, cu care nu o dată a fost identificat. Kitsch se referă nu atât la prostul gust sau lipsa de gust, cât la impostura estetică de orice fel. Într-un atare caz, mentalitatea estetică de mahala nu mai este localizabilă doar la periferia orașelor, ci pretutindeni unde avem de-a face cu oamenii consumând surrogate estetice, cu oameni lipsiți de gust sau aflați la antipodul gustului estetic ales. Tocmai pornind de la recunoșterea acestui adevăr, educația estetică constituie, în socialism, o preocupare de stat. Din nefericire, se ajunge, câteodată, ca munca de educație estetică să fie prestată de către oameni care ei înșiși au nevoie de o atare educație.

Critica literară și de artă, solicitată într-o măsură mult mai mare, la selectarea valorilor, cedează în fața diferitelor interese, de grup sau de altă natură, convertind judecata estetică într-o afacere străină esenței sale. Problema kitsch-ului constituie, în felul acesta, o problemă socială actuală și pentru noi. Lupta împotriva mistificărilor estetice, conștiente sau nu, lupta împotriva «ignoranței artistice» capătă valoare de imperativ permanent în cadrul lumii din care facem parte.

Sînt destule cazuri de kitsch, specifice orizontului nostru: vitrinele magazinelor de artizanat adăpostesc încă o mare cantitate de simulacre estetice evidente. Orașul mai tolerează încă destule cadavre de ipsos, piatră și bronz, gata să sară de pe soclu ca de pe trambulină, ori dormitînd pe un fotoliu anost, plin cu tot felul de zorzoane.

Aspectul cel mai dezagreabil pare a-l prezenta folclorul mistificat. Ansambluri de cîntece și dansuri populare, constituie după criterii artificioase, transformă gestul de artă populară autentică în exhibiții de circ, ori într-un fel de spectacol ce ar vrea să-l imite pe cel de operă.

Acesta este kitsch-ul banal.

Există însă și un kitsch mai subtil. El se referă la zone întregi ale artei și literaturii noastre contemporane, unde mimetismul apare oricui mai mult decît evident. Ecourile de kafkianism, de proustianism, absurdul preparat peste noapte în condiții de Bărăgan, abstracționismul «à la...» prezentat ca ultimă descoperire autohtonă în materie de artă, sînt situații concludente.

În prefața la volumul *Il Kitsch*, amintit mai sus, Gillo Dorfles insistă tocmai asupra unor asemenea aspecte ale kitsch-ului contemporan.

Neokitsch-ul se deosebește substanțial de vechiul kitsch prin aceea că își arogă aristocratic atributele artei autentice, nutrind un profund dispreț și declarîndu-se incompatibil cu kitsch-ul tradițional, acuzînd kitsch-ul tradițional ca mistificator estetic. Dorfles denumesc acest tip de kitsch: hiperkitsch sau kitsch la pătrat — kitsch-ul detractorilor, kitsch-ul mic-

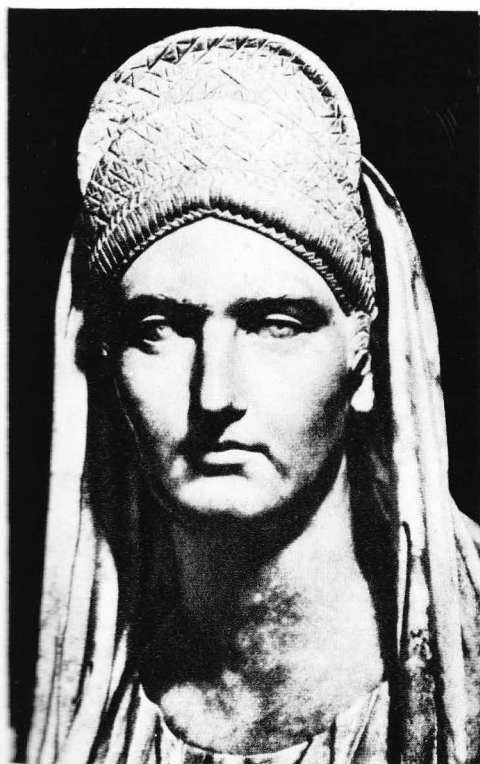
burghez, kitsch-ul supersnobilor. Cităm: « Fenomenul de fetișizare a operei de avangardă (cultul snob al acesteia) poate fi atașat, deci, tot ambientului kitsch. Că distincția este actuală nu mai există nici o îndoială. E deajuns să iei în mână și să răsfoiești o revistă așa-zisă de avangardă, indiferent din ce țară industrializată, pentru a te convinge. Sar în ochi, de la sine, cazurile de mascare și ingenue imitații după Joyce, Beckett, Kafka — în ce privește literatura; după Duchamps și Schwitters, după maeștrii artei pop — pentru pictură; după Stockhausen, după Cage — pentru muzică. În ce constă aici elementul kitsch? În faptul că autorii acestor camuflaje ale artei de avangardă autentică au izolat un singur aspect al fenomenului artistic, pe care au încercat să-l imite și care avea la origine o valoare creativă autentică, ridicîndu-l la nivel de paradigmă, dar anihilîndu-i, prin aceasta, orice valoare de noutate și, deci, orice sarcină informațională ». Conținutul acestor lucrări rămîne tipic kitsch. Dragostea, durerea, nașterea și moartea se transformă în comoțiune epidermică sau în pretext hedonistic — continuă Dorfles.

Clement Greenberg, în *Avangarda și Kitsch-ul*, e de părere că avangarda se află la polul opus al kitsch-ului, deși ambele sînt produse cultural-artistice unul nu mai puțin negativ decît celălalt. În realitate, însă, va trebui operată o dublă distincție: între kitsch și avangardă autentică, zone spirituale într-adevăr opuse, și între kitsch și pseudo-avangardă, ale căror teritorii, în bună măsură, se confundă. Studiul lui Greenberg a apărut în America, în 1939. De atunci, experiențele prin care a trecut arta modernă par a-i aduce cel puțin corectivul de mai sus. Desigur, acest studiu se referă la un grup de realități care e altul, atît istoric, cît și social, decît cel la care subscriem noi astăzi, în România. Se găsesc însă aici numeroase observații care merită să ne dea de gîndit, nu numai atunci cînd ne propunem să înțelegem societatea occidentală contemporană, ci și atunci cînd ne propunem să înțelegem propriile noastre probleme. Sînt mulți aceia care judecă aproximativ astfel: capitalismul își are problemele sale și noi, desigur, e bine să « luăm act » de ele. Socialismul își are problemele sale. Noi le știm și trebuie să le rezolvăm; din acest punct de vedere, problema kitsch-ului nu ne privește. Socialismul este incompatibil cu prostul gust. Și totuși... Prostul gust mai există. Prostul gust încearcă să se impună. A recunoaște un adevăr defavorabil mi se pare înfînit mai constructiv decît a-l eluda.

Principala particularitate
 a obiectului estetic de tip industrial
 privește producția în serie —
 de obicei e vorba
 despre serii foarte mari.
 Coeficientul de standard al obiectelor
 pe care sau de care ne folosim
 se cere, în aceste condiții,
 luat în considerare cu toată seriozitatea.
 Necesitatea înlocuirii,
 într-un ritm tot mai trepidant,
 a seriilor aflate
 în procesul de « consum »,
 se face simțită pretutindeni.
 Moda nu constituie oare expresia
 unei asemenea necesități?
 Mulți autori sînt înclinați să răspundă
 afirmativ la această întrebare,
 ținînd seama de frecvența crescută
 a « seriilor vestimentare »
 în ultimele decenii,
 pe măsură ce industriile textile
 au ajuns să producă
 în proporții de masă.



2.



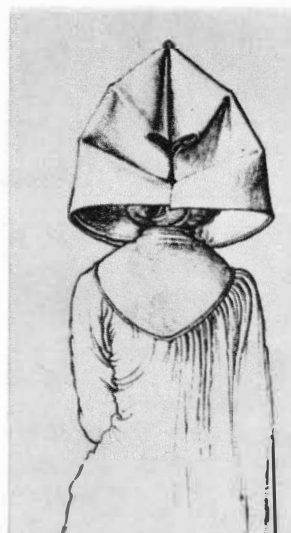
1. « Moda » pe timpul
războaielor
dintre daci și romani.
Plotinia — soția lui Traian.
Sculptură.
2. Roger van der Weyden.
Portret de femeie (1455).



1



2



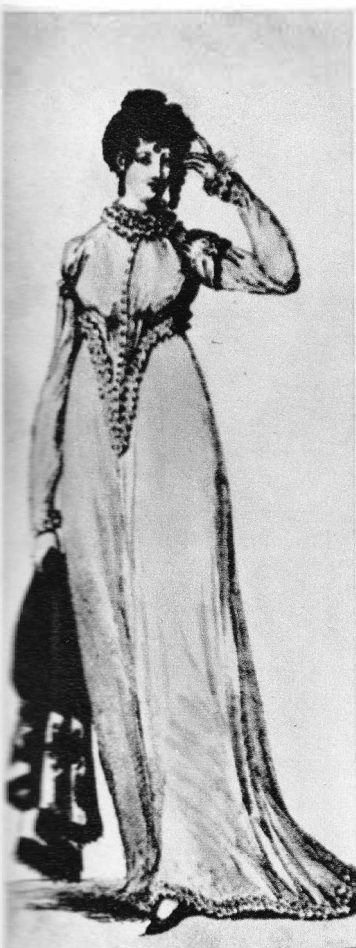
3

1,2,3. « Moda »
la Nürnberg în 1516,
văzută
de Albrecht Dürer.
4. Vestimentație
orășenească
italiană la 1356.
Pictură
de Lorenzo Veneziano.

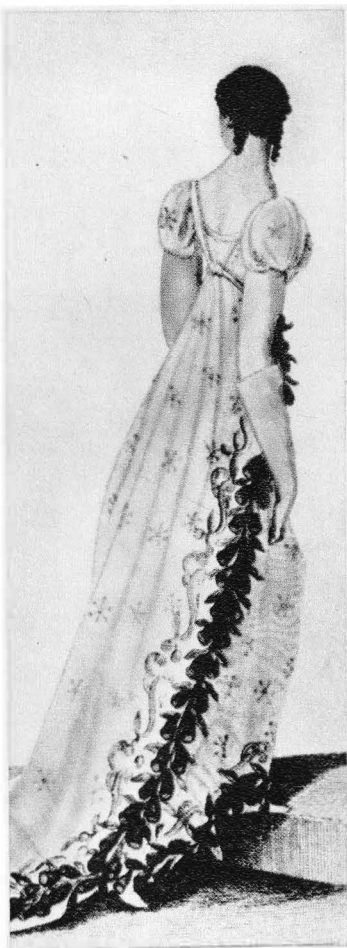


4

1. Gravură de modă din 1803—1804.
2. Gravură de modă din 1803.
3. Gravură de modă din 1810.
4. « Patru pentru una ». Gravură de modă din 1814.



1



2



3

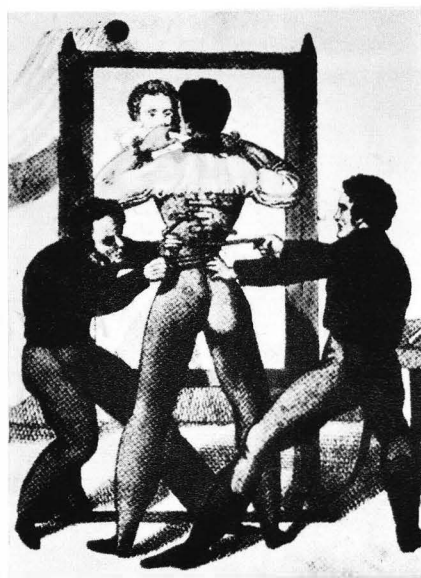




3



4



5

1. Moda feminină la 1822.
Gravură de epocă.

2. Gravură de modă
din 1830.

3. Gravură de modă
din 1840.

4. Moda feminină la Paris,
în jurul anului 1848.

5. Moda bărbătească
la 1848,
văzută de un caricaturist.

- 1,2. Gravuri de modă din perioada 1850—1860.
 3. Gravură de modă din 1855.
 4. Gravură de modă din 1874.



1



2



3

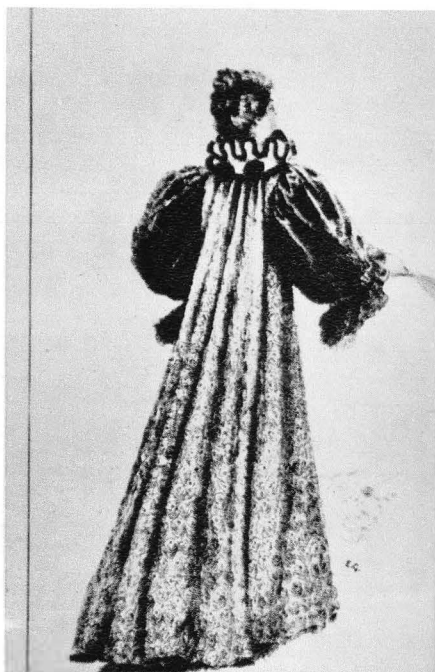


4

1. Gravură de modă din 1883.
2. Gravură de modă din 1883.
3. Gravuri de modă din 1927.



1



2



3



1

1. Gravură de modă din 1928.
2,3. Gravuri de modă din 1929.
4. Moda anului 1960.



2



3



4



1



2

1. Moda in 1963.
2. Moda in 1964.
3. Moda in 1965.
4. Moda in 1965.
5. Moda in 1966.



3



4

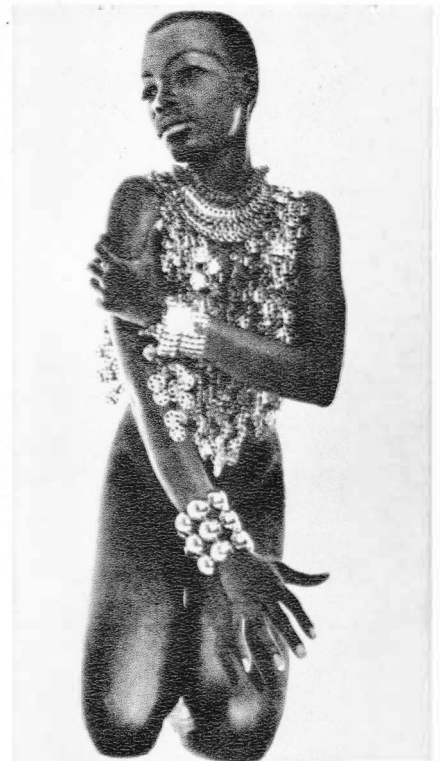


5

1. Prezentare de modă la Nisa.
2. Sint la modă
podoabele metalice masive —
influențe ale civilizațiilor
« exotice ».



1



2

Moda, însă, constituie doar una dintre situațiile de nostalgie a « originalității ».

Artizanatul a cunoscut, în ultima sută de ani, o impetuoasă dezvoltare, imposibil de bănuț altădată. Paralel cu artizanatul, o incontestabilă dezvoltare cunosce și unele ramuri ale artelor decorative tradiționale.

Pe primele locuri se situează ceramica, sticla, feronerie și textilele.

În condițiile habitatului modern, ponderea mare pe care o capătă obiectul artistic decorativ în amenajarea estetică a diferitelor spații se explică, în primul rind, prin considerente de ordin material.

Noile tehnologii permit astăzi creația obiectului artistic unicat

de tip decorativ în condiții mult mai ieftine și mai rapide decât altădată.

Dar nu trebuie uitat nici faptul că ambianța estetică modernă permite totuși anumite

și numai anumite efecte estetice.

Pictura cere un spațiu specific, sculptura cere un spațiu specific.

În condițiile confortului asigurat la dimensiunile apartamentului standard

din noile blocuri,

practic, atât pictura,

cât și sculptura,

poate mai puțin grafica, dispune de posibilități reduse pentru a fi « expuse ».

Obiectul artistic de tip decorativ, posedând atât o dimensiune utilă,

cât și una estetică,

posedând totodată

și atributul originalității,

preia, astfel, o bună parte

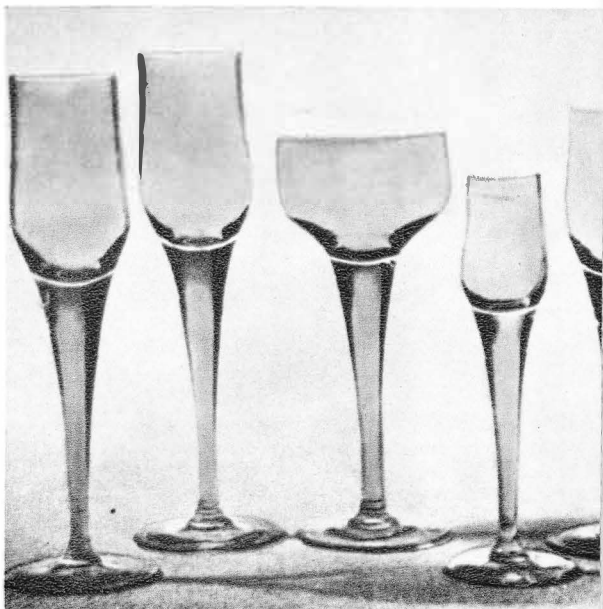
din privilegiile deținute altădată de către artele « consacrate ».



1

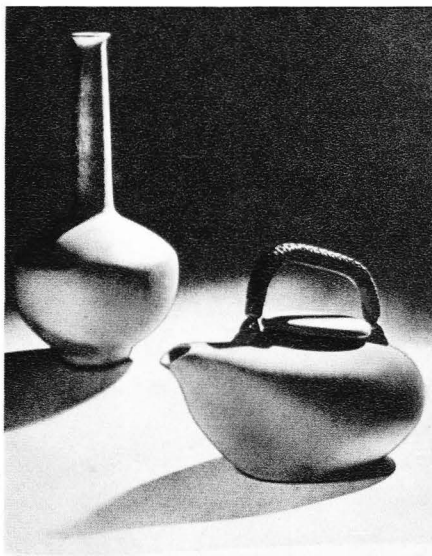
1. Carlo Zauli: vază albă.

2. Karel Holocko: pahare de cristal.

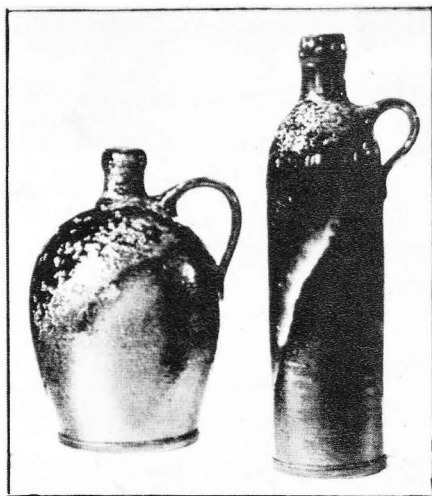


2

1. Wolfgang Henze: forme de porțelan.
2. Frank Freigang: vase de gresie.
3. Raymond Subes:
grilaj din fier forjat –
« Focul creator ».



1

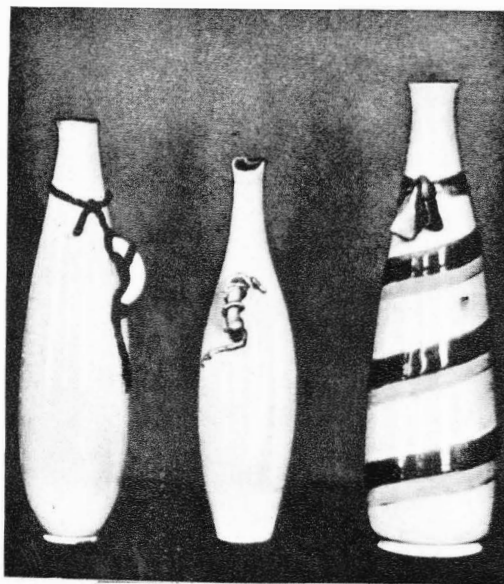
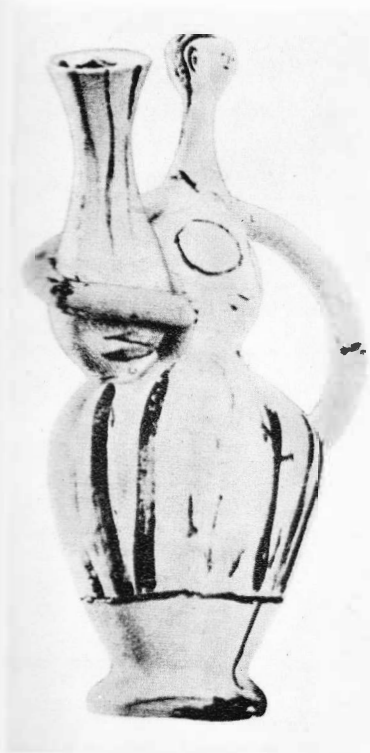


2

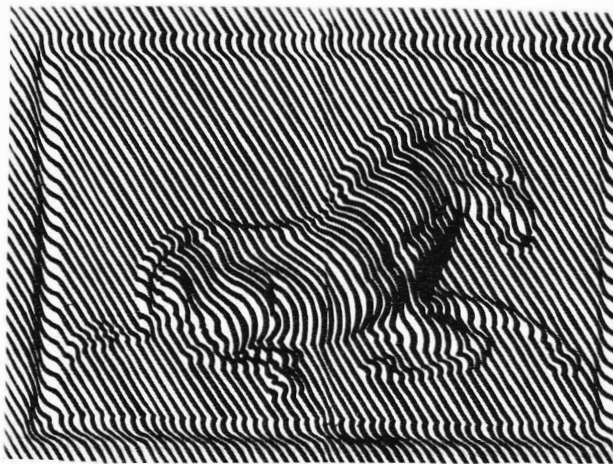


3

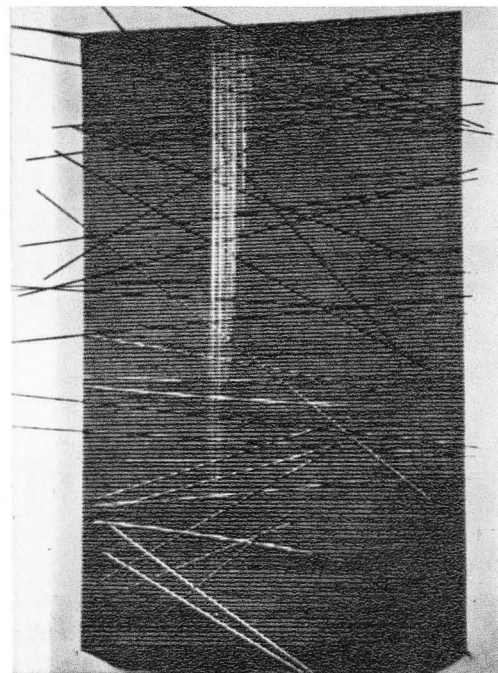
*Semnificativ
pentru situația semnalată
este faptul că mulți artiști
contemporani de renume
au ținut
să-și încerce talentul
fie în domeniul ceramicii,
fie în cel al artelor textile,
al vitraliului,
mozaicului
sau feroneriei.*



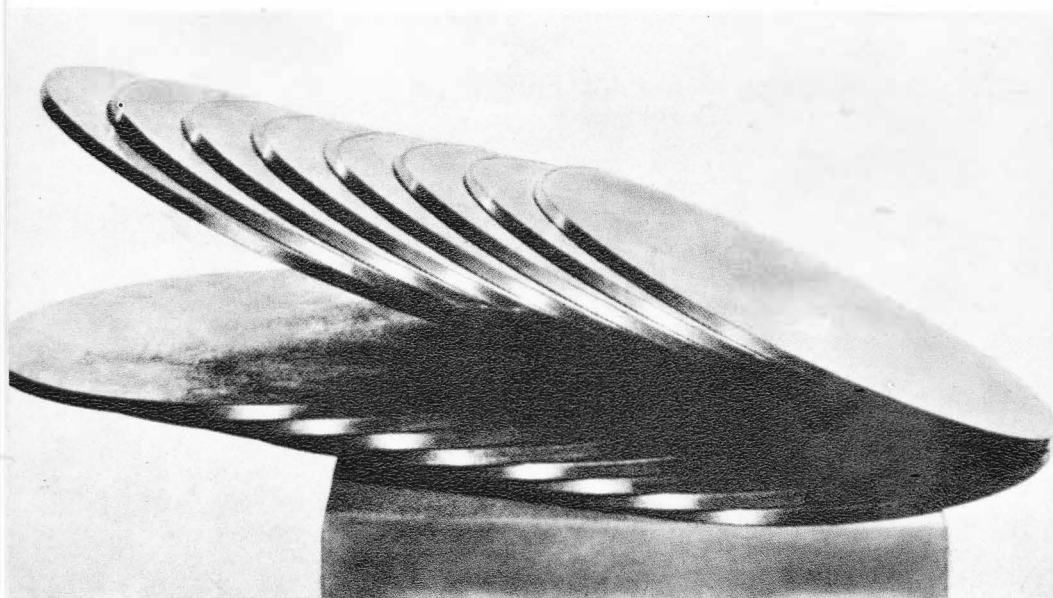
1. Pablo Picasso:
Femeia cu olul. Ceramică.
2. Giacomo Manzù:
Vase decorative. Majolică.
3. Victor Vasarely:
Zebra. Tapiserie.



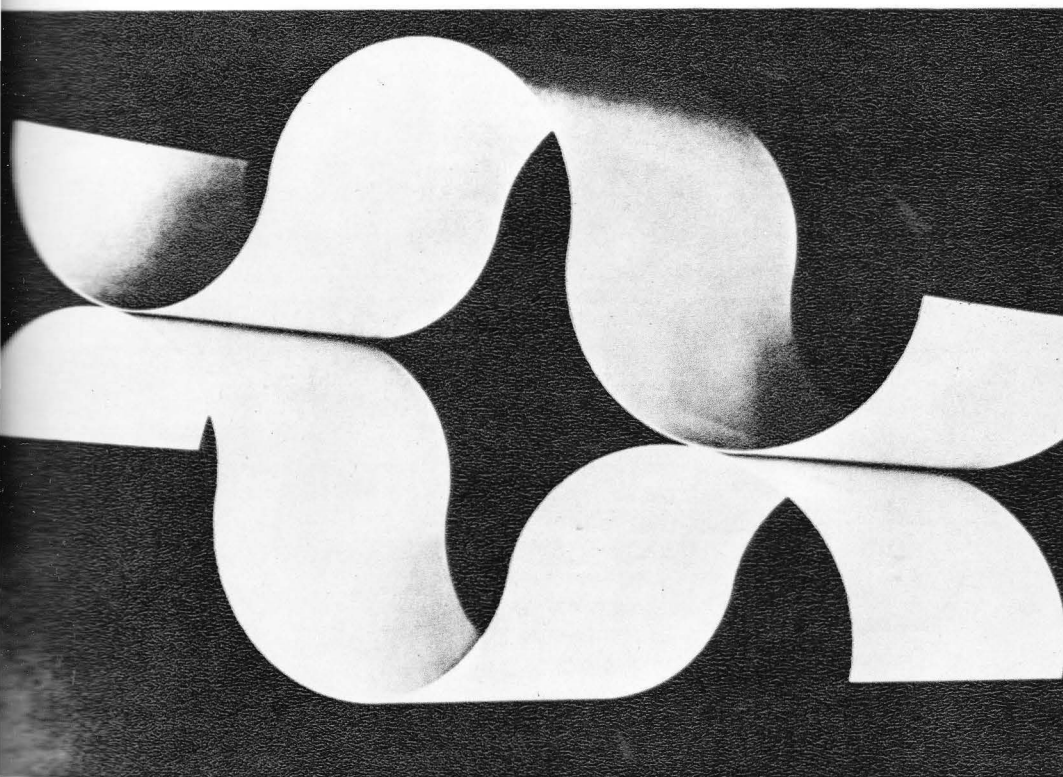
*O dovadă, în sprijinul opiniei
că obiectul artistic
de tip decorativ
a cucerit
și e pe cale să cucerească
tot mai mult teren,
este și aceea
privind concesiile
pe care artele plastice
tradiționale
— pictura și sculptura îndeosebi —
le fac artelor decorative,
renunțând la o parte
din volumul de privilegii
deținute în trecut.
Cîteva exemple
— evocate aici —
pot să ne edifice,
într-o oarecare măsură,
cu privire
la un atare fenomen.*



1

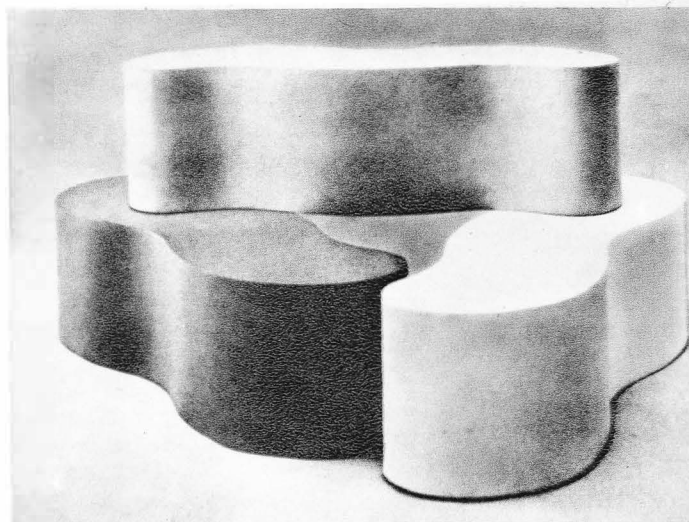


2



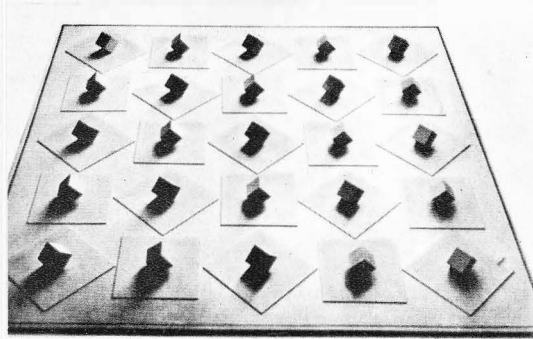
3

1. Jesus Rafael Soto:
Petite Double Face.
2. K. T. Lark:
Stratificare I (aluminium).
3. David Annesley:
Orinoco.
4. William Tucker:
Memphis.

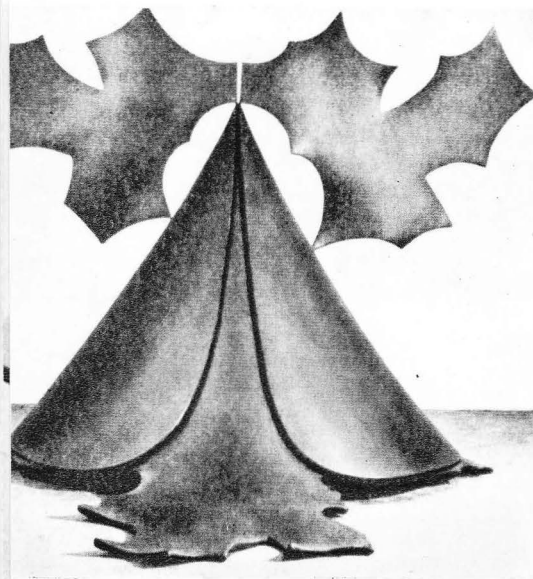


4

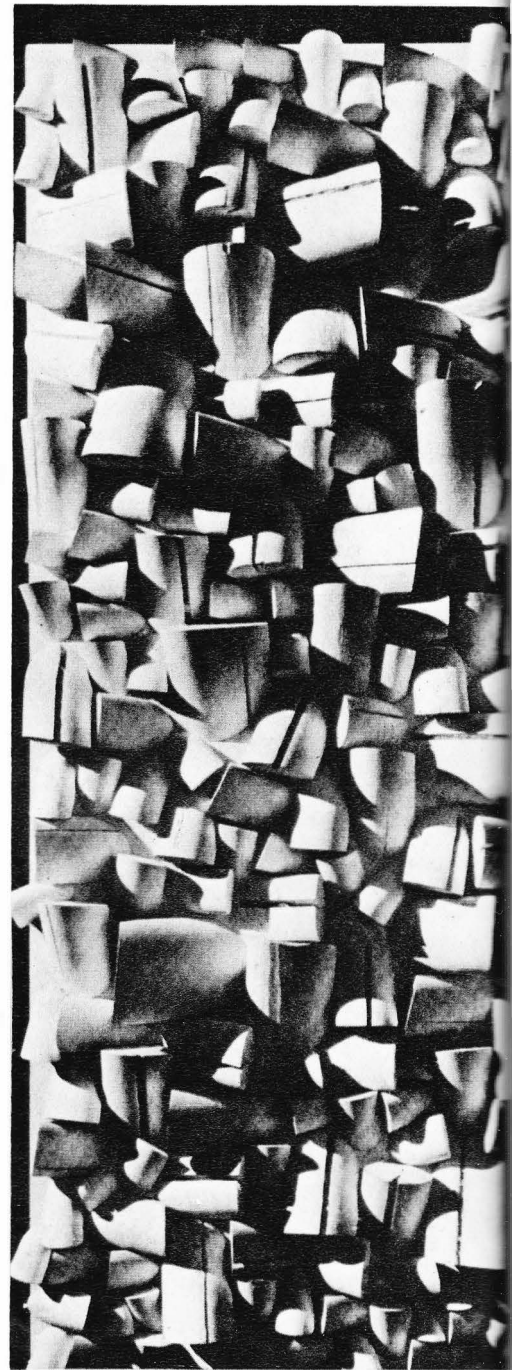
1. Luigi Tomaselo: Atmosferă ebromo-plastică nr. 180.
2. Phillip King: Ghenghis Han.
3. Sergio de Camargo:
Crăpătură largă cu relief alb nr. 34/74.



1



2



3

MODA CA PONCIF

97

È interesant de observat acest aparent paradox al comportamentului uman ce se numește « moda ». Cel puțin lumea noastră modernă nu poate fi înțeleasă făcând abstracție de existența modei. Pretutindeni vom întâlni diferite preferințe în materie de gust și comportament estetic, mai frecvente astăzi decât ieri, mai frecvente mâine, probabil, decât azi. Moda ne pune, practic, în fața unor situații estetice extrem de complicate. Cu înfatuarea ce întotdeauna a caracterizat-o, estetica tradițională considera, de obicei, nedemn ca un autor « serios » să se ocupe de problemele modei. Sînt, totuși, cîteva « cazuri » pe care cei « bătrîni », chiar în numele principiilor profesate, nu ar fi trebuit să le ignore. Unul dintre acestea se referă la raporturile dintre modă și valoare.

Francesco Alberoni, în *Consumi e società* (1964), e de părere că: « Poate în nici un sector al vieții umane mișcările de valori nu sînt atît de imediate și evidente ca în domeniul modei. Pentru acest motiv, moda constituie unul din sectoarele privilegiate pentru studiul valorilor. Judecata asupra comportamentului propus de modă nu e, de aceea, o judecată de preferință, ci o autentică judecată de valoare. Nu se predică o preferință personală, proprie, ci un fapt obiectiv. Și aceasta se întîmplă chiar atunci cînd valutația e destinată a străluci doar o scurtă perioadă de timp, iar subiectul are conștiința efemerității ei. Se spune de exemplu: anul acesta moda va fi... subliniindu-se astfel că anul trecut moda a fost altfel, iar pe viitor nu se știe încă ce exigențe își va impune ».

Într-adevăr la prima vedere moda pare a consta în simpla « preluare » a unor modele de comportament, a unor atitudini și preferințe estetice. În realitate, însă, e vorba despre un întreg sistem de valori, extrem de mobil și suplu, capabil permanent să se « schimbe la față », în funcție de niște exigențe sociale — ce-i drept — puțin cam « misterioase ». Sînt civilizații în care moda intervine mai puțin evident; civilizațiile « primitive » de exemplu. Sînt altele ce nu pot exista decât prin modă, ca modă — sau mai degrabă succesiune de mode — și în numele modei.

Thorstein Veblen a avansat o ipoteză, foarte seducătoare: oamenii se plictisesc permanent de lumea în care trăiesc și vor să evadeze. Efortul uman se cere privit ca permanentă tentativă de evadare din lumea deja constituită. Fiecare din noi e un mare « nemulțumit » — un incorigibil « revoltat », ar spune Camus. Sîntem nemulțumiți de ceea ce avem, sîntem nemulțumiți de ce « reprezentăm », sîntem nemulțumiți de configurația estetică actuală. Vrem mereu *altceva*. Se pot distinge, de obicei, două grupuri sociale, constituite după alte criterii decât cele vizibile, două « supergrupuri », înglobînd elemente ce pot fi studiate și din perspectiva poziției pe care membrii lor o au în

interiorul societății, a diferitelor clase, pături, colectivități și comunități. Primul grup aparține *inovatorilor*, celor care se lansează spre «altceva» decît prezentul estetic. Al doilea grup aparține celor care *imită* inovatorii. Moda presupune, obligatoriu, existența ambelor grupuri. «Inovatorii» fără «imitatori» devin niște «excentrici», niște «expulzați» de societate. Imitatorii fără inovatori devin un nonsens. Cum să imiți pe cineva inexistent? Se ajunge, astfel, la un fel de goană neobosită. La nivelul tuturor civilizațiilor poate fi distins un grup al «inovatorilor» și un altul al «imitatorilor». Cînd «imitatorii» i-au ajuns prea mult din urmă pe «inovatori», creîndu-se o nouă configurație estetică, se desprinde o altă ceață de nemulțumiți. Ei vor fi imediat imitați. Și așa mai departe. Prima întrebare care se pune este: cine sînt «inovatorii» și ce condiții trebuie să îndeplinească cineva pentru a deveni «inovator», deoarece — o știm cu toții — nu orice nemulțumit de actuala configurație estetică și nu orice soluție pentru a se depăși statu quo-ul gusturilor are șanse să inaugureze o modă. Veblen crede că trebuie să avem în vedere exclusiv «vîrfurile», persoanele care prin poziția lor socială, relativ privilegiată, constituie deja un pretext de «invidie» și aspirație totodată, pentru «rest». Prin urmare, creatori de modă nu pot deveni toți nemulțumiții, ci numai unii nemulțumiți din cercurile cu un prestigiu cultural și estetic consacrat. Analiza întreprinsă de Thorstein Veblen în legătură cu moda, deși caducă, pune în discuție, totuși, cîteva probleme extrem de interesante. Una dintre acestea se referă la faptul că moda constituie un fenomen de contestație a statu quo-ului care nu ține seama de grupurile sociale stabile, recrutîndu-și adepții, aproximativ din toate păturile și straturile sociale existente. Grupurile sociale stabile din rîndul cărora se «desprind» de obicei, atît «inovatorii» cît și «imitatorii» în materie de modă cunosc — crede Thorstein Veblen — o relativă stare de agitație, care se intensifică pe măsură ce fenomenul devine tot mai obsedant. Civilizația modernă s-ar caracteriza printr-o asemenea stare de agitație estetică pronunțată. Ea ar amenința să destruc-tureze, din punctul de vedere al omogenității stilului nostru de viață, societatea în care trăim. În funcție de succesiunea modei, diferitele straturi sociale, figurînd în interiorul grupurilor consacrate, resimt diferențiat această stare specifică de agitație estetică. Fiind, însă, întotdeauna dirijată de vîrfuri, ea nu va putea niciodată să amenințe fundamentele existenței vreunui grup și nici nu va putea să determine schimbări generale hotărîtoare.

Ceea ce Thorstein Veblen ignoră este sistemul de reguli după care moda se constituie și se succede. Dacă acceptăm ideea că succesiunea de mode se realizează, fără excepție, după anu-

mite principii, după anumite reguli, atunci toată teoria „cu «inovatorii» și «imitatorii» cade, pentru că persoana care se comportă în conformitate cu un ansamblu de norme, determinate obiectiv, nici nu «inovează» nimic, nici nu «imită» nimic; ea se comportă așa cum situația creată îi impune. Putem distinge, mai degrabă, altceva: exemplare ce se adaptează mai repede noilor exigențe — exemplare mai receptive la schimbările estetice ce au loc — și exemplare ce manifestă o relativă «rezistență». Există indivizi acționând *susținut* în sensul devenirii estetice a unui context uman dat și *anticipând*, deci, o stare generală de lucruri — și indivizi opunând o oarecare rezistență transformărilor de ordin estetic impuse de mersul obiectiv al istoriei.

Nu are atunci dreptate Renato Poggioli când, în *Teoria dell'arte d'avanguardia* (1962) notează: «Caracterul principal al modei e acela de a impune și de a accepta brusc, ca pe o nouă regulă sau normă, ceea ce, pînă la un moment dat, se face simțit mai întîi ca excepție și arbitrar, spre a-l abandona cînd acesta devine loc comun, lucru al tuturor. Pe scurt, sarcina modei este aceea de a stabili procese continue de standardizare: de a face din raritate sau noutate ceva de uz general sau universal, spre a trece apoi la o altă raritate sau noutate, cînd cea dinainte a încetat de a mai fi considerată ca atare. Acest fenomen ar putea fi exprimat în sfera artei prin aceea că moda tinde să transpună o formă estetică nouă sau străină în maniere acceptabile și imitabile, pentru a supune unei metamorfoze sau conversiuni analoge o altă formă, tot atît de stranie și diversă, de îndată ce prima a devenit atît de răspîndită și comună, încît se reduce la starea de *poncif*.»

Poncif vrea să însemne ceea ce este banal prin excelență, lipsit de originalitate, lipsit de «sclipire» personală. Dacă stăm și ne gîndim bine, observăm că moda, în ciuda pretenției de originalitate pe care și-o arogă fiecare dintre adepții ei, funcționează dincolo de originalitate, după principiul producției seriale. «Inovatorii» lui Veblen nu sînt, prin urmare, decît cei care inaugurează seria — «primele exemplare» dintr-o serie mai mare sau mai mică — anunțînd, de fapt, pe cele ce le vor urma.

La dimensiunile modei nu există decît anticipatori, decît persoane care «anunță», prin comportamentul lor estetic, ceea ce va urma.

Ce se anticipează și după ce criterii se realizează anticiparea? Aici intrăm, din nou, în dezbaterile raporturilor dintre *modă* și *valoare*. Se anticipează o nouă configurație estetică. Și întotdeauna moda se identifică cu *noutatea*. Moda este incompatibilă cu «vechiul». Chiar cînd sînt reluate elemente ale unei configurații estetice care a «mai fost», ele sînt lansate cu titlul

de noutate, fiind supuse unui proces specific de sublimare. Prin urmare, moda presupune întotdeauna preferința pentru noutate, pe linie de comportament, atitudine și gust estetic; pe planul modei, noul se identifică întrutotul cu frumosul. Este frumos numai ceea ce este nou. Urîtul întotdeauna ține de vechi. Trebuie menționat că moda reprezintă singurul aspect al esteticului unde *frumosul* se identifică, în *exclusivitate*, cu *noul* sau *noutatea*. Pe alte planuri, frumosul se poate identifica deopotrivă și cu *vechiul*. În literatura și arta de condiție clasică, pentru situațiile estetice stabile, noul are nevoie, dimpotrivă, de o perioadă oarecare de « aclimatizare » ca să capete valențe estetice.

Evident, noutatea stînd sub semnul modei rămîne o noutate efemeră. Abandonul valorii pentru care se optează *acum* e deja implicat în însuși actul acceptării. În cazul modei, există întotdeauna conștiința că noutatea pentru care se optează e trecătoare și că mîine, în funcție de alte elemente, ce se vor ivi la orizontul vieții estetice, va trebui optat pentru altceva. Frumusețea implicată în judecățile estetice specifice modei pare și ea o frumusețe efemeră. Ceea ce a plăcut acum 30 de ani nu mai place astăzi. Ceea ce place astăzi, cine știe cum se va prezenta în « anul 2000 ». Ceea ce ignoră, de asemenea, Thorstein Veblen sînt implicațiile de ordin economic ale modei. Moda devine posibilă în condițiile în care baza materială a societății permite anumite schimbări de ordin estetic, care, întotdeauna, stau sub semnul a ceea ce se numește « lux ». E necesară o anumită stare de abundență, ca să se poată vorbi de modă. În condițiile unei civilizații rudimentare, « moda » se schimbă foarte greu: funcționează opusul modei, care se numește *obicei*. Dealtminteri, și în cadrul civilizației moderne avansate, moda nu funcționează « universal ». Ea vizează, în primul rînd, zonele privilegiate, unde lumea își permite « luxul » noutății estetice, unde lumea își permite « luxul » inovațiilor în materie de gust, preferință și comportament estetic. Ea privește, chiar în aceste condiții, un număr restrîns de persoane — privilegiații privilegiaților... De aici climatul de aroganță estetică și snobism ce însoțește, obișnuit, orice modă, determinînd, la rîndul său, incalculabile ambiții, obsesii, prejudecăți. Zonele sociale în care moda apare cu precădere se prezintă, de aceea, ca « agitate ». Va trebui însă — și aici — să recunoaștem că e vorba mai mult despre o agitație socială de suprafață și nu de una profundă. În fenomenul modei sînt implicate categorii umane mai puțin prezente în activitatea productivă; sînt implicate, în primul rînd, femeile, e implicat, apoi, tineretul; nu sînt implicate însă masele reale de « producători » — agricoli și industriali. Astfel se cere interpretată ideea lui Halbwachs — că moda nu e decît expresia exagerată

a unor transformări sociale mult mai profunde decât cele pe care le realizează ea prin sine însăși.

Așadar, moda ne apare ca singurul caz în care esteticul funcționează în conformitate cu « propria sa logică »; numai la dimensiunile modei sensurile noului și ale frumosului se suprapun. Așadar, moda constituie singurul caz în care esteticul se dezice de propria sa logică; numai la dimensiunile modei e posibilă frumusețea poncif — supremă aberație — prin intermediul căreia oamenii, în aspirația lor de a se diferenția unii de alții, se dizolvă toți în aceeași masă estetică uniformă.

Cine mai înțelege ceva?

NONCONFORMIȘTII CONFORMIȘTI

102

Un fenomen oarecum neașteptat: conformismul invizibil al « tinerilor furioși », al « protestatarilor » prin definiție al « revoltaților declarați », despre care se vorbește atât de mult în Occident. Nu e vorba de situația unor exemplare izolate, gen Coriolan Drăgănescu al lui Caragiale, ci de grupuri relativ impunătoare în unele țări.

Edificatoare în acest sens mi se par câteva cărți pe care aș vrea să le prezint cititorilor.

Prima dintre ele este semnată de către un autor american — David Riesman — și se intitulează *The Lonely Crowd* (trad. italiană « La folla solitaria » — 1956). Riesman pornește de la premisa că realitățile sociale ale anilor « 50 » din Statele Unite impun luarea în discuție a unui tip specific de persoană. Omul « societății industriale avansate » nu mai seamănă cu omul de acum cincizeci de ani. Și cu atât mai mult el nu mai seamănă cu omul secolelor sau al mileniilor anterioare. E o realitate de care, dacă nu țin seama, științele umanistice contemporane pot ajunge la concluzii cu totul eronate în cercetările pe care le întreprind. Cultura greacă, Renașterea, Iluminismul « idealizau » tipul uman puternic, « idealizau » marile personalități capabile să transforme lumea, capabile să găsească în ele criteriile propriului lor mod de comportare și acțiune, Lumea burgheză inițială posedă, de asemenea, cultul personalității, cultul omului novator, al insului încrezător în propriile sale forțe, al insului « autodirect ».

Omul societății americane de astăzi e, însă, « eterodirect », el se definește drept produs, realizat în serie, al unui context birocratic, în care tehnica și spiritul raționalizant au invadat totul. El nu mai aspiră spre acel echilibru « solitar » de altădată, el numai dorește să se diferențieze de ceilalți, să se ridice deasupra grupului social din care face parte. Efortul său se rezumă la a-și corecta mereu poziția socială, în funcție de situația în care se află « alții », pentru a fi sigur de viitoarele sale reușite. Individul se modelează, astfel, în funcție de exigențele grupului social din care face parte, fără nici un fel de drame, fără nici un fel de « suferințe ». Câtă deosebire între el și eroul romantic de altădată, care-și « striga » lumii personalitatea, prin porii căruia respira mândria de a fi « unic ».

„Ceea ce este comun tuturor persoanelor eterodirecte — notează Riesman — e că cei din jur reprezintă sursa de direcție pentru individ, reprezintă tot ce acesta cunoaște și tot ce poate avea relație cu el... Acest mod de a se ține în contact cu « alții » permite o strictă conformitate de comportament — nu prin intermediul exercițiului... ci, prin intermediul unei excepționale sensibilității... Persoana eterodirectă învață să răspundă, încă de la începuturile formării sale, la semnale provenite

dintr-un cerc mult mai amplu decît cel ce îl constituie părinții. Familia nu mai e o unitate compactă căreia persoana îi aparține ci, pur și simplu, o parte dintr-un ambient social de care se interesează imediat... Persoana eterodirectă e cosmopolită, pentru că granița dintre familiar și străin a dispărut. Așa cum familia absoarbe continuu elementul străin și în acest mod se plămăuește din nou, la fel străinul, la rîndul lui, se face familiar “.

Reisman își bazează concluziile cărții sale pe o seamă de cercetări inițiate în diverse centre industriale americane. El susține că pretutindeni — nu numai în America — astăzi tehnica și industria au devenit fenomene vizibile, au devenit realități de care trebuie să ținem seama, de care vrînd-nevrînd omul se izbește. Datorită lor, lumea de astăzi tinde să fie tot mai uniformă și în același timp mai unitară. Datorită lor, politica statelor a început, ea însăși, să se uniformizeze, atît în ce privește cultura, cît și în ce privește viața economică. Criza omului « autodirect », e destinată după opinia lui Riesman, a se aprofunda și a-și asuma forme tot mai ciudate. « Ideea că omul a fost creat liber și egal e adevărată și nu e în același timp. Oamenii sînt, la origine, într-adevăr liberi și diverși între ei, dar ei își pierd libertatea socială căutînd, pe parcursul dezvoltării istorice... să se asemene unii altora ».

Teama de a nu fi aprobat de către « grup » și efortul permanent de a scăpa de situațiile apăsătoare, de grijă, neliniște și « rușine interumană » definesc ființa maleabilă, gata întotdeauna să-și revizuiască propria conduită în funcție de exigențele de moment ale grupului din care face parte — ființă specifică vieții americane din a doua jumătate a secolului XX. Riesman stăruie nu numai asupra « valorii » tipului uman pe care îl « descoperă » ca specific pentru civilizația americană contemporană, ci și asupra valorii grupului compus din asemenea inși. Reiese că grupul respectiv — constituit după cele mai diverse criterii — se comportă aidoma indivizilor. În mare, pot fi întîlnite două variante... ale insului eterodirect și respectiv două variante de grupuri realizate dintr-un astfel de material uman: a) insul care se supune docil pînă și celor mai generale reguli de conduită socială — legile statului — insul asigurat permanent la liniște, confort și succes; b) insul revoltat împotriva societății în mare, revoltat împotriva legii, dar supus orbește microregulilor ce guvernează grupul la care subscrie. Așa se ajunge că, locul unei societăți a persoanelor e luat de o societate a anonimilor — o societate compusă din grupuri compacte ce pot acționa *docil* sau *agresiv*, prin acceptare sau refuz. Indiferent însă de caracterul grupului, individul se comportă întotdeauna exclusiv docil, exclusiv conformistic. Nonconformist în raport cu regulile generale

ale societății, el devine conformist față de regulile grupului la care subscrie — familie, club, bandă... generație.

Se naște, de aceea, întrebarea dacă nu cumva, în aceste condiții, *conceptul de persoană* e prea învechit pentru a ne mai putea permite să « operăm » cu ajutorul lui. În timpurile noastre, de profunde schimbări și spectaculoase metamorfoze, « persoana » apare drept o relicvă arhaică, refractară structurilor anonime și nivelatorii ale societății de masă.

Examinînd scena umană, observăm că entitățile fundamentale ce o compun sînt: *individul*, pe de o parte, și *grupul*, pe de altă parte. Individul va trebui privit, însă, sub două aspecte: ca ins ce acționează în cadrul unui grup social determinat — familie, club, profesie etc. — și ca ins trăind în acel vast ambient uman ce îl numim, de obicei, societate. Grupurile par și ele a cunoaște două situații fundamentale diferite: *situația de comunitate* și *situația de colectivitate*.

În general, termenii de *individ* și *persoană* sînt reținuți ca identici. Realitatea e însă alta și Erich Kahler, — în *The Tower and the Abyss* — ține să o evidențieze foarte pronunțat. Conceptul de *persoană* are o sferă considerabil mai largă decît acela de *individ*. Prima determinare a *individului* e, fără îndoială, indivizibilitatea, adică integritatea, caracterul de unitate compactă a fiecărui om. Or, persoana privește un complex de calități umane « ulterioare » individului, calități tot atît de importante ca și indivizibilitatea. Conceptul de *persoană* s-ar referi în acest sens, la un anumit mod de organizare dinamică, în limitele individului, a acelor sisteme psihofizice care determină adaptarea sa unică la ambient. Pe lîngă atributele principale ale individului, persoana mai posedă, cel puțin, și pe cele de *ipseitate* sau de autorealizare și de *unicitate*. « În consecință — notează Kahler — un individ... e în același timp mai mult decît un individ, întrucît face parte dintr-un grup, iar genul de grup care predomină într-o atare participare are o influență importantă asupra modului de organizare dinamică a sistemelor psihofizice ce-i sînt proprii — sisteme ce determină adaptarea unică a omului la ambient. De aceea, pentru a înțelege criza modernă a personalității, este extrem de util să cunoaștem tipurile generale de grup din care un individ nu poate să nu facă parte ».

Acestea sînt: comunitatea și colectivitatea. Pentru *comunitate*, Kahler propune următoarea definiție: « Numim comunitate acele grupuri: familie, trib, națiune care substanțial, ca și genealogic și istoric, își preced membrii, luați ca unități de sine stătătoare, constituind straturile inconștiente ale personalității lor ». *Colectivitatea* va trebui înțeleasă, în acest caz, drept: « grupul supraindividual sau postindividual care

ia ființă și se dezvoltă atunci când un număr de indivizi predeterminați se reunesc pentru a urmări unele scopuri specifice. Este cazul partidelor politice, al organizațiilor de lucru, al asociațiilor economice, profesionale și tehnice, e cazul complexelor industriale, al cooperativelor, al sindicatelor ».

Kahler arată că o delimitare netă între comunitate și colectivitate rămâne imposibilă, cele două tipuri de grupări sociale fuzionând tot timpul într-o oarecare măsură. « Nu se va putea nega, însă, obiectivitatea unor situații, când personalitatea grupului — comunitate ori colectivitate — o pune în umbră pe cea a individului ».

Societatea capitalistă modernă oferă în acest sens, într-adevăr un spectacol patetic, pe care literatura și arta contemporană s-au grăbit să-l semnaleze și să-l rețină sub aspecte dintre cele mai diferite. Unele situații specifice literaturii contemporane — cum ar fi dispariția personajului, dispariția conflictului, dispariția structurilor estetice omogene — nu sînt, desigur, străine de agonia « persoanei » ce are loc, în mod obiectiv, în societatea capitalistă contemporană. Să ne amintim că, încă din 1929, Ortega y Gasset semnala, prin *La rebelión de las masas*, apariția omului-masă, — omul element al unei mulțimi date — care nu interesează decît într-o asemenea calitate și care nu prezintă sens istoric decît într-o asemenea ipostază. O dilemă tragică ar însoți, după filosoful spaniol, tendințele pozitive de democratizare a vieții publice moderne. Omul tipic pentru societatea zilelor noastre ar fi *Monsieur Tout le Monde*, trăind o viață gregară, la adăpost de orice problematică ce ar putea să-i conturbe liniștea.

Pradă a unei curiozități superficiale, omul-masă se hrănește zilnic cu hîrtie tipărită, spectacole de cinematograf, muzică ușoară și meciuri de fotbal. Trăsăturile pe care i le reținea altădată Ortega y Gasset pot fi recunoscute, cu mici modificări, și astăzi. Luînd în considerare micile modificări la care omul-masă a fost supus în ultimii patruzeci de ani, David Riesman merge pînă acolo, încît susține că omul eterodirect s-a « strecurat » la dimensiunile întregii vieți sociale americane contemporane. Fiecare cetățean ar avea ceva din el. Nu există astăzi viața morală în afara marilor colectivități. Frenezia modei, caracteristică celor mai diverse grupuri sociale și « instituții » contemporane, nu se poate explica altminteri decît ca expresie a tendințelor nivelatorii despre care vorbeam.

Apare, însă, un fenomen nou, de care, iarăși, trebuie ținut seama. Normele și modelele culturale oferite de societate, stilurile efemere pe care le impune moda asigură un plus de monotonie ce se extinde cu o viteză extrem de mare la nivelul întregii societăți. De aici necesitatea înlocuirii lor într-un ritm tot mai rapid. Exemplarul uman nu mai reprezintă o « entitate inde-

pendentă », ci devine susținut și condiționat de colectivitatea din care face parte.

« Societatea de masă » se definește, după opinia unor sociologi occidentali de astăzi, drept o astfel de societate, care acționează pe toate planurile și la toate nivelurile ca *totalitate*, subsumând intereselor sale orice aspirație individuală, orice tentativă singulară. Fenomenele de personalitate apar, acum, mai degrabă, ca anomalii. Personajul societății de masă — fiind « compus » exclusiv din clișee — nu se poate sustrage tendințelor pe care le manifestă societatea. Fără voia lui, el practică, prin excelență, un « conformism invizibil ». Conflictul ce stăruie în subteran privește raportul dintre această *tendință integratorie* și *impulsurile de personalitate* ce se mai fac simțite cînd și cînd.

Procesul acestui personaj anonim, compus din « intervenții » puerile și locuri comune, din reacții standard și înclinat tot timpul spre vulgaritate, va fi reluat, în zilele noastre, de către o seamă de scriitori occidentali, atît în dramaturgie cît și în nuvelistică sau într-o serie de romane. În majoritatea cazurilor, se ia act pe ocolite de existența lui tragică. Nu ni se explică, totuși, geneza fenomenului care i-a dat naștere.

Cum s-a născut și ce a determinat apariția noului conformism? E necesar, mai întîi, să avem în vedere schimbările survenite, în ultimul secol, la nivelul vieții sociale a diferitelor țări din Europa sau America. Viața socială occidentală a căpătat un asemenea curs și o asemenea asprime încît, treptat, a început să facă inefficientă orice acțiune pe cont propriu. Într-o lume de profunde schimbări, de acțiuni represive, organizate pe scară națională, sau chiar continentală, critica societății contemporane, întreprinsă de intelectualul izolat, devine gratuită. Să ne amintim numai de personajele lui Camil Petrescu !

Într-o scriere, inițiată încă din timpul războiului și apărută abia în 1947, scriere considerată acum relativ veche, dar extrem de comentată și folosită ca punct de plecare, *Dialektik der Aufklärung* (trad. italiană « *Dialettica dell'illuminismo* » — 1966), doi cunoscuți filosofi germani, Max Horkheimer și Theodor Adorno, întreprind o amplă analiză a formelor de cultură specifice societății capitaliste europene în secolul XX. Horkheimer și Adorno consideră că, pe plan estetic, în condițiile societății capitaliste contemporane, ne aflăm într-o situație stranie: publicul devine indiferent față de artă, iar arta devine indiferentă față de public. Horkheimer, în comentariile sale la *Dialectica Iluminismului*, publicate tot cam în același timp, și avînd drept titlu: *Eclipse of Reason* (trad. italiană: « *Eclisse della ragione* » — 1969), se referă la un exemplu pe care îmi permit să-l reproduc: « Opera de artă aspiră într-o vreme să spună oamenilor ce e cu ei și să formuleze un verdict defini-

tiv. Azi, ea e complet neutralizată. Să luăm, de exemplu, Eroica lui Beethoven. Azi ascultătorul mediu e incapabil să-i deslușească semnificația obiectivă. O ascultă ca și cum ar fi fost scrisă pentru a ilustra comentariile criticului care a pregătit programul de concert. E totul explicat acolo, negru pe alb: tensiunile între postulatul moral și realitatea socială, faptul că, în contrast cu situația existentă în Franța, în Germania viața spirituală nu putea să se exprime politic, dar trebuia să caute o posibilitate de fugă în artă și în muzică. Compoziția a fost transformată într-un bun material, într-o piesă de muzeu, iar execuția a devenit un fel de a petrece timpul, o ocazie pentru orchestrați și dirijori de a se exprima, sau un eveniment monden de la care nu se poate lipsi dacă aparții unui grup determinat. Însă nu mai există nici un raport viu cu opera, nici o înțelegere, directă și spontană, a funcției sale expresive, nici o capacitate de a o înțelege în totalitatea sa, ca imagine a ceea ce, într-un timp dat, se numea adevăr. Acest proces e tipic pentru formalizarea și subiectivizarea rațiunii; el transformă operele de artă în bunuri de consum cultural, iar satisfacția lor într-o serie de emoții cauzale ce nu mai au nimic de-a face cu intențiile și aspirațiile noastre reale. Artă nu mai are nici un raport cu adevărul... »

Tot în perioada la care ne referim, de aceste probleme se ocupă și Erich Fromm, gânditor trăind actualmente în Statele Unite. Pentru Fromm, specific condiției umane în epoca modernă ar fi faptul că toți ne conformăm la o autoritate impersonală, dar nu mai puțin despotică și omniprezentă decât cea personală. Fromm consideră că pericolul cel mai mare îl prezintă pentru societatea americană contemporană *conformismul*. Conformismul — notează Fromm — gândește în termeni de statică socială, noi trăim, însă, într-o lume « mobilă ». A face elogiul conformismului înseamnă practic a elogia ceea ce deja a murit. Mai recent, R.A. Cloward și L.E. Ohlin — într-un studiu având relativ puține implicații în domeniul esteticii, dar incontestabil concludent pentru un fenomen care, deși nu privește numai arta și literatura, nu poate fi ignorat, totuși de către esteticianul de azi — supun unei operațiuni de disecție cauzele și mentalitatea nonconformistă. În cercetările întreprinse prin *Delinquency and Opportunity: A Theory of Delinquent Gang* (trad. italiană: « Teoria della bande delinquenti in America » — 1968), Cloward și Ohlin pornesc de la o serie de noțiuni introduse pe « piața » sociologică de către Albert K. Cohen printr-o carte care, la vremea ei (1935) a făcut destulă vîlvă: *Delinquent Boys; The Culture of Gang* (trad. italiană: « Ragazzi delinquenti »). Cohen a căutat să distingă în « Copiii delincvenți » adevărul de falsul nonconformism, așa cum acestea se manifestă în viața americană. El demonstrează, într-un mod foarte ingenios,

că numai copiii delincvenți pot trăi adevăratele momente de nonconformism, întrucît săvîrșesc acțiuni nepermise de lege, în mod « dezinteresat ». Culmea e, însă, că nici ei nu le săvîrșesc « personal », ci tot colectiv. Așadar, și ei se supun unui tip determinat de conformism, diferit de cel al « societății mature » dar, oricum, conformism.

Care sînt cauzele delincvenței juvenile, devenită atît de îngrijorătoare astăzi pentru toți americanii — se întreabă Cloward și Ohin?

Pentru a le afla — susțin ei — e necesar să pornim de la analiza nonconformismului în general. Vom recunoaște, astfel, că în orice structură socială sînt variat distribuite nu numai posibilitățile legitime de acces la bunurile interzise de norme, ci și posibilitățile nelegitime de acces la bunurile interzise de cultura dominantă...

Starea de *anomie*, de indisciplină și neadaptare la norme, își găsește explicația aproape exclusiv în tendința spre *violență* ce caracterizează condiția oricărui individ sănătos.

A fi normal înseamnă a ști să-ți domini relațiile cu mediul ambiant.

A fi normal înseamnă a te « supune », dar și a « viola », în măsura în care propriile-ți interese o cer, regulile jocului social. Coeficientul de « violare », de nesupunere la norme, ce determină, alături de opusul lui, starea de normalitate, ne obligă, în același timp, să-l luăm în considerare și atunci cînd vrem să apreciem aspectul « aberant » sau deviant al unui caracter oarecare. *Delincvența* e — după opinia celor doi autori — un fapt social tot atît de firesc pentru societatea americană contemporană — caracterizată prin contraste foarte puternice, semnalabile la toate treptele existentului — ca și nondelincvența, ca și corectitudinea. Devenită fenomen de masă, deci expresie a atitudinii unei însemnate părți dintre membrii societății, este firesc ca delincvența să-și găsească justificarea juridică necesară. Nemaifiind abaterea de la lege, ea nu va mai fi nici delincvență. Aceasta însă presupune modificări esențiale în structura relațiilor dintre persoanele ce alcătuiesc o societate. Nonconformiștii au perspectiva să devină conformiști printr-o modificare de legislație care ar necesita, însă, pentru toți membrii societății, renunțare, atît în ce privește dreptul la protecție împotriva violenței, cît și cel la violența împotriva protecției.

Paul Goodman, în *Growing up Absurd* (trad. italiană: « La gioventù assurda » — 1964) studiază conformismul tineretului *beat* și *hippy*, subliniind că, în realitate, aceste categorii de tineret practică un conformism mult mai pronunțat decît cele care nu se declară atît de emfatic « nonconformiste » și « revoltate ». Uniforma, pletele, barba, refuzul igienei sînt elemente prin

care fiecare *beat* sau *hippy* se integrează « regulilor de joc » ale unei mulțimi. « Tineretul absurd nu este mai nonconformist — spune Goodman — decât tineretul liniștit ». Din punctul de vedere al autorului american, în fața tineretului de astăzi din diferite țări nu sînt posibile decât două alternative: a fi ipocrit *supus* sau a fi ipocrit *rebel*.

E o idee la care vine să se asocieze, lărgindu-i considerabil sfera de aplicabilitate, și Richard Hofstadter, în *Anti-intellectualism in American Life* (trad. italiană: « Società e intellettuali in America » — 1968). Hofstadter susține că, înțelegînd imposibilitatea nonconformismului, intelectualii americani și-au corectat, în ultimele decenii, poziția tradițională în și față de societatea lor. « Intelectualii americani — scrie Hofstadter — nu mai privesc acum viața americană ca pe un deșert cultural din care e nevoie să fugi, nu mai încearcă acea confuzie de adolescenți cînd confruntă Europa cu America. Ei se simt astăzi în America incomparabil mai acasă decât se simțeau cu douăzeci de ani înainte; ei au ajuns la un fericit pact cu « realitatea americană ». Deși vorbește despre intelectualii americani în general, Hofstadter recunoaște, pînă la urmă, că a avut în vedere totuși, doar o parte dintre ei.

Noam Chomsky merge mai departe, pe linia interpretărilor lui Hofstadter, văzînd în intelectualul american un fel de nou « mandarin » (*American Power and the New Mandarins*, trad. italiană: « I nuovi mandarini » — 1969): « Pretinzînd a poseda tehnica și capacitatea necesară pentru conducerea societății noastre post-industriale și a organiza o societate internațională, dominată de superputerea americană, « noii mandarini » constituie o tehnocrație liberală aflată în serviciul sistemului social existent, convinsă fiind că reprezintă justiția și umanitatea, chiar cînd se angajează în războaiele limitate din interior sau exterior, purtate în vederea conservării stabilității », — tehnocrație care promite lumii că viitorul va fi mai bun decât îl dorim noi, dacă vom ști să-l așteptăm în liniște.

« Noul conformism » nu se limitează, prin urmare, numai la tineretul de tip « beat » sau « hippy », ale cărui pasiuni pentru modul de viață în turmă sau pentru uniformă de « neîngrijit » cu « plete și barbă », sînt universal cunoscute. El trebuie privit ca un fenomen mult mai simplu, caracteristic civilizației actuale. Extinzînd situația și în domeniul artei, al literaturii, nu ne va fi greu să ne convingem că o bună parte dintre exponenții « neoavangardei » contemporane se situează sub semnul aceluiași « invizibil conformism ». Avangarda s-a vrut, întotdeauna, refuz al tot ceea ce este constituit. Refuz al trecutului, refuz al prezentului, refuzul experiențelor artistice consemnate, refuzul publicului cu prejudecăți..., nesupunerea la nici un fel de norme estetice sau de alt ordin, ambiție a noului

și a inovației, prin excelență. Întotdeauna, însă, avangarda s-a realizat doar « colectiv », în cadrul diferitelor « mișcări ». Nesupunerea la canoanele estetice sau morale vechi atrăgea după sine supunerea la altele noi. Cine nu respecta regulile poeziei dada nu putea fi dadaist. Cine n-a respectat estetica suprarealismului n-a fost suprarealist și, deci, artist de avangardă. Nonconformismul avangardei a fost și va rămîne, cît conceptul de avangardă va mai supraviețui, un « nonconformism » colectiv — nu chiar de masă, dar nici individual. Probabil așa se explică permanenta asimilare a reprezentanților avangardei constituite fie de către tendințele literare și artistice anterioare, fie de către tendințele literare și artistice ulterioare. Nonconformismul tuturor grupărilor de avangardă a fost, de bună seamă, un refuz iluzoriu.

Faptul că termenul de avangardă cade astăzi tot mai mult în desuetudine nu poate să nu se explice și prin conștiința crescîndă a acestui adevăr. Și poate că Bruno Munari — unul dintre marii teoreticieni contemporani ai design-ului — are parțial dreptate, atunci cînd afirmă, în *Design e la comunicazione visiva* (1968), că: « Avangarda artistică avea un sens numai în jurul anilor treizeci; azi, însă, a vorbi de avangardă nu-și mai are nici un sens, sau are unul pentru foarte puținii inițiați. Modul de a gîndi și acționa, specific avangardei, nu ne mai servește la nimic. Azi, dimpotrivă, pentru orice artist e necesară cercetarea în domeniul comunicației vizuale. Diferența între „experiența“ de avangardă și cercetare stă în faptul că prima pornește din niște preconcepte subiective, în timp ce cercetarea pleacă de la un fapt tehnic, pleacă de la posibilitățile de care dispunem actualmente pentru explorarea valorilor de comunicație vizuală, independent de conținutul informației, și fără a ține seama de vreo estetică trecută sau viitoare ».

VÎNĂTORII DE PRESTIGIU

111

De bună seamă, nu puțină lume trăiește astăzi, mărturisit sau nu, sub semnul *snobismului*. Oamenii țin întotdeauna să pară altceva decît ceea ce sînt. Și dacă termenul englezesc, de proveniență argotică, *snobbery*, a cunoscut un destin atît de spectaculos în secolul nostru, aceasta se datorește faptului că, la nivelul civilizației contemporane, inautenticitatea a devenit o problemă extrem de acută. Tot mai mulți inși caută să fie asimilați cu lumea distinsă, de înaltă condiție intelectuală și solidă poziție socială, etalînd maniere, preferințe, idei, însușite fără nici un fel de discernămint, din cărți sau din auzite. Inițial, cuvîntul *snob* desemna, în cercurile studențești ale universității din Cambridge, pe cel aflat în afara condiției universitare, accesibile numai celor de origine nobilă, ce simulează, totuși, comportamentul aristocratic. Uneori expresia apărea chiar pe actele eliberate de universitate, reprezentînd o prescurtare pentru «fără noblețe» (sine nobilitate). Formula «s. nob.» avertiza că este vorba despre cineva care simulează condiția nobilă autentică și, deci, e necesar să fie tratat ca atare. Expresia «s. nob.», astfel utilizată, a căpătat ulterior valențe semantice noi, printre care și aceea de *cîrpaci*, adică de ins doar aproximativ pregătit pentru o profesie dată, susceptibil de a face un lucru de mintuală. Dacă la început cuvîntul «cîrpaci» privea o singură profesie, aceea de pantofar, mai tîrziu, însă, mentalitatea de «cîrpaci» s-a dovedit specifică nu numai unei singure profesii, nu numai unui singur grup social, nu numai unei singure categorii sociale. Mentalitatea și comportamentul de *snob* s-au dovedit, din ce în ce mai mult, caracteristice pentru o bună parte a societății.

Desigur, *snobismul*, ca fenomen, a existat întotdeauna. Se pare, însă, că în condițiile civilizației moderne pot fi întîlniți diverși factori care îi facilitează dezvoltarea în proporții surprinzătoare. Vom recunoaște astfel o posibilitate sporită de extindere a moravurilor unui grup social asupra altor grupuri. Pînă să se asimileze, acestea sînt preluate forțat și, bineînțeles, artificial. În măsura în care moravurile preluate aparțin unui grup cu o poziție socială privilegiată, cel care și le însușește ține să demonstreze că și el aparține acestui grup, că și el dispune de forța morală, politică și culturală specifică respectivului grup. Ar mai trebui avut în vedere, poate, și faptul că, în condițiile civilizației contemporane, instabilitatea valorilor, nu o dată semnalată, și conștiința acestei instabilități, deci un anume relativism recunoscut al tuturor valorilor sociale, imposibil de conceput în condițiile Evului Mediu, de pildă, constituie terenul ideal de afirmare a *snobismului*. Vance Packard, în *The Status Seekers* (traducerea italiană: «I cacciatori di prestigio»—1961), procedează la o foarte originală trecere în revistă a formelor actuale, specific americane, de

snobism. Packard identifică snobul cu vînătorul de prestigiu. Esența snobismului se cere căutată — după Packard — în goana după prestigiu, fie a unor indivizi izolați, fie a diferitelor categorii de indivizi, grupați sau clasați în funcție de profesiile pe care le practică, de generațiile la care subscriu, de pozițiile sociale ce le dețin etc. Vom întîlni, prin urmare, un snobism « practicat » la nivelul diferitelor profesii de « condiție inferioară »: tehnicianul își dă aere de inginer, sora medicală simulează comportamentul medicului, micul proprietar își arogă pretenții de latifundiar, autodidactul vrea să fie crezut absolut de amuzant. « Mulți experți în vînzarea caselor — notează Packard — au descoperit recent « chemarea snobistică » drept una dintre marile arme secrete. O bună tactică e de a insera în anunțurile publicitare o frază franțuzească oarecare. Franceza, își explica relatorul unei consfătuiri de la Chicago — e limba snobului; ea trebuie utilizată cu pricepere. Luni de-a rîndul după aceea, am putut citi în ziare anunțuri utilizînd o seamă de expresii franțuzești dintre cele mai caraghioase... Unul proclama: « *C'est magnifique! Une maison Ranch très originale... cu opt camere, 2^{1/2} băi, garaj capabil să conțină două Cadillac-uri... 21,990 dolari* ». Packard observa că, indiferent de volumul cuvintelor franțuzești inserate în anunț, prețul e indicat, exclusiv, în engleză. Dar e nevoie să ne deplasăm în America pentru a ne convinge de amploarea și caracterul snobismului contemporan? Coana Chirița precede cu mai bine de o sută de ani pe snobii ridicoli prezentați de Vance Packard, personajele lui Caragiale dau dovada, în ce privește comportamentul snobistic, de o formidabilă longevitate.

Ca fenomen social, snobismul va trebui considerat, așadar, alături de ceea ce se desemnează prin kitsch și, alături de *birocratie*, ca produs specific lumii contemporane.

În trecut, totuși, zonele de manifestare a snobismului erau restrînse — lumea cafenelelor, a saloanelor literare, a cluburilor și cenacurilor, iar cîteodată și cea a presei. Radioul, televiziunea, cinematograful, oferă acum posibilități noi, mult amplificate, de răspîndire și întreținere a snobismului. Astăzi, aproape că nici nu mai poți să stabilești bine zonele sociale de manifestare a snobismului. Snobismul se manifestă pretutindeni. Există un snobism culinar. Există unul sportiv. Există un snobism artistic și literar. Există unul politic. Moda, de orice fel, stă, orice s-ar spune, cel puțin parțial, și inofensiv, sub semnul snobismului. Snobismul actual presupune întotdeauna o anumită atitudine de dispreț, ostentativ afișat, față de ceea ce este, de obicei, acceptat de majoritate. Aroganța, pretenția nemotivată de superioritate sînt atributele oricărui snob al zilelor noastre. Snobul « pur » va fi mai greu de întîlnit, dar



snobul « impur », snobul la care alternează modestia cu aroganța, e aproape universal. Ar trebui să ne gîndim, poate, cum pot fi contraccarate unele acțiuni prin care societatea contemporană — și nu mă sfiesc să afirm că și la noi se mai întîmplă asta — realizează, nedeliberat, educația snobistică. Revistele literare de artă și cultură, editurile, nu rareori chiar școala, prin persoana unor profesori, promovează mentalitatea de snob. Este considerat distins numai ceea ce are căutare la snobii notorii, este considerat distins numai ceea ce ține de « import », de exotic, de inaccesibil. Pe un atare plan, snobismul se identifică cu cosmopolitismul. Dar se mai identifică, vai, și cu superficialitatea sinistră, cu inconsistența culturală și morală, cu inautenticitatea cea mai evidentă. Demn de luat în considerare, la noi, mi se pare snobismul cultural. Coșbuc sau Slavici nu mai plac unora. Sînt desueți. Sînt demodați. Sînt prea populari. Uneori chiar vulgari. Nu mai place muzica populară. Nu mai place nici măcar Beethoven. Și el e depășit! Reproșul de vulgaritate și desuetudine e formulat, deseori, de către persoane care nu au citit niciodată mai mult din Slavici, Coșbuc sau alt scriitor român, decît a fost cuprins în manualele școlare. Pentru acești oameni, Joyce sau Kafka plac, fiindcă așa e la modă. Plac, fără să fie citiți și fără să fie înțeleși, așa cum nu plac Slavici, Coșbuc, Alecsandri. Opțiunea nu mai are, astfel, nici un fundament real, nici o motivație estetică autentică. Avem de-a face, în asemenea situații, cu adevărate acte de demagogie estetică.

Variațiuni pe teme vechi

NEÎNȚELEASA LUME TEHNICĂ

117

Trăim într-un univers de mașini sau de obiecte realizate cu ajutorul mașinilor. Fără îndoială, tehnica face parte din structura intimă a civilizației noastre. Prin atracție sau repulsie, fiecare dintre noi e nevoit să se refere la ea. Au existat întotdeauna, deopotrivă, detractori și apologeți ai tehnicii. Se pare însă că prăpastia dintre unii și alții nu a fost niciodată atât de evidentă ca acum. « Tehnica » e vinovată că aerul pe care îl respirăm conține impurități. O adevărată maladie psihică, provocată de intoleranța față de tehnică, face ravagii, în momentul de față, peste tot: *sinistroza*. Sinistroza se traduce printr-o viziune colectivă sumbră asupra viitorului umanității, amenințat, chipurile, de dezvoltarea excesivă a tehnicii. Psihoza poluării aerului, a poluării apelor, a poluării naturii face ravagii. « Tehnica » e vinovată că astăzi frecvența unor boli — neurozele, cancerul, afecțiunile cardiace — pare unor specialiști mai ridicată decât în trecut. « Tehnica » e vinovată de eventualul dezastru pe care l-ar putea provoca un viitor război atomic. Dacă mijloacele tehnice rămâneau aceleași, oamenii s-ar fi războit, și în secolul XX, cu bâtele, topoarele și buzduganele. Se practică la nivelul cugetării comune un conservatorism extrem de pronunțat, sub mantia celor mai nobile deziderate: pacea, răgazul, omenia, sănătatea.

În același timp, pînă și detractorii săi cei mai sumbri recurg și speră nemărturisit în ajutorul tehnicii. Nici unul dintre detractorii tehnicii moderne nu și-a făcut pînă acum cunoscută intenția de a renunța total — lucru de altfel imposibil — la principalele elemente de confort contemporan: automobilul, televizorul, frigiderul, avionul și nici la principalele « cuceriri » ale tehnicii, concretizate în calitatea funcțională și estetică sporită a impresionantei game de produse industriale existente la ora actuală.

« Tehnica » e vinovată de frecvența cazurilor de cancer, dar se speră că, în curînd, cancerul va fi învins, cu ajutorul « tehnicii ». Evident, termenul de tehnică posedă, în cadrul gîndirii obișnuite, sensuri foarte vagi și neclare, menite a genera neîncetat confuzie. Datorită acestui fapt, cele mai multe dintre dezbaterele privind rolul tehnicii în condițiile umanității contemporane nu urmăresc atât adevărul concluziilor obținute, cît plauzibilitatea lor.

Plauzibilul, prin forța împrejurărilor, exploatează efectul de ambiguitate; argumentul prezentat poate servi cauza celui ce îl minuieste numai la prima vedere, numai atunci cînd este verificat prin sondaj, presupunîndu-se că și în alte cazuri, similare, ar putea să se prezinte la fel. Dacă mergi însă mai departe, poți să ai surprize. De aceea, plauzibil înseamnă, întotdeauna, ceva acceptat numai pentru moment, cu speranța într-o verificare deplină ulterior.

Încercînd să introducă un anumit coeficient de ordine în polemica despre « tehnică » ce caracterizează oarecum preocupările sociologice, estetice și antropologice din ultima jumătate de veac, Lewis Mumford, în *Technics and Civilization* (1934), procedează la o distincție imposibil de neglijat. Toate reprezentările noastre despre tehnică — pozitive sau negative, pesimiste ori optimiste — sint indisolubil legate de apariția mașinii și locul crescînd pe care aceasta îl ocupă, de aproximativ un mileniu, în viața omului european.

Unealta se definește ca subordonată individului în mod direct. Ea depinde, în procesul muncii, de inteligența, forța și abilitatea celui care o mînuiește.

Mașina se definește, însă, ca mijloc semi-independent de intervenție umană în existent. Mașina realizează acțiuni relativ autonome. Mașina concurează, de bună seamă în proporții diferite și din unghiuri de vedere diferite, omul.

De la apariția sa, mașina s-a impus ca generator de neliniște, de teamă, de spaimă. Ce se întîmplă, ce surprize poate produce un obiect pe care, prin definiție, nu poți să-l stăpînești complet? Ce poate « întreprinde » o mașină mai puternică decît mine și parțial independentă față de mine? Gilbert Simondon, în *Du mode d'existence des objets techniques* (1958), vede în aceasta principala explicație a faptului că obiectul tehnic ne apare întotdeauna ca « străin ». Pentru a deveni familiar el are nevoie de o perioadă oarecare de « aclimatizare », în care să fie încercat, în care să fie « umanizat ». Cînd a apărut trenul, bunăoară, poeții refuzau să admită în vocabularul lor pînă și cuvîntul ce desemna noul mijloc de locomoție, fiind considerat « urît », lipsit de rezonanțe estetice. De aceea, obiectul tehnic întotdeauna tulbură. Prezența lui dezorientează. Prezența lui sfîește. Omul secolului XX acceptă și promovează tehnica — afirmă Gilbert Simondon — nutrînd un profund dispreț și o profundă teamă față de ea. Are dreptate Gilbert Simondon? Are, în măsura în care unele situații contemporane vin să-i confirme ipoteza emisă. Una dintre acestea este ilustrată de imaginea himerică a robotului. E limpede că imaginea pe care o avem cu toții despre orice robot conține și o bună doză de mit. Robotul se definește, prin excelență, drept mașină ce poate întreprinde acțiuni mai « grozave » decît omul, sau cel puțin acele acțiuni ce le poate întreprinde și omul. Ne înspăimîntă imaginea robotului, ori de cîte ori ne gîndim că, la un moment dat, ar putea « s-o ia razna », să nu ne mai asculte, să se răzbune chiar pe noi. Experiența lui Rabi Löw nu poate fi uitată. Evident, noi atribuim robotului o seamă de calități pe care acesta nu le posedă și nu poate să le posedez. Fără să ne dăm seama, atribuim robotului elemente de voință, sentimente și intenții umane. Fără să vrem, atribuim, însă, oricărui

obiect tehnic, ai domului robotului, calități de care acesta nu poate să dispună. Și tocmai de aceste calități ne legăm și speranțele, și temerile. Efortul de a ne face intimă lumea « tehnică » în care trăim apare ca fiind de primă importanță pentru arta și literatura de azi.

Designul — ca preocupare în vederea asigurării unui pronunțat coeficient de atracție estetică a obiectului de « tip » tehnic — se explică, printre altele, și dintr-o asemenea perspectivă: pentru a fi căutată, mai ales atunci când face parte din categoria obiectelor de uz comun, mașina se cere « umanizată », se cere « îmblânzită » în raport cu cele mai diverse categorii ale populației. E atât de mare spaima pe care cei mai mulți oameni o resimt, inconștient, față de mașină, încât pentru a nu dereglă reflexele celui ce o conduce sau dirijează, aceasta are nevoie să devină, la maximum, familiară, prietenoasă. Există un « cameleonism tehnic », pe care noi obișnuim îl ignorăm, izvorât tocmai din această nevoie de « umanizare » a mașinii. Armamentul unor state agresoare, bunăoară, — întreaga gamă de mașini destinate distrugerii adversarului — e conceput, tot mai mult în ultimul timp, în așa fel încât să posede un plus de « atracție » și « blîndețe », menite a-l liniști pe cel ce îl manevrează, ca și a induce în eroare, totodată, adversarul. Avioanele de vînătoare și bombardierele au, de cele mai multe ori, un aspect estetic foarte plăcut, stîrnind curiozitatea și admirația pentru oricine le privește. Marina de război: portavioanele, submarinele, crucișătoarele au întotdeauna asigurat un înalt coeficient de esteticitate, dictat de atari considerente.

Pe planul bunurilor de larg consum, problema care se pune tot mai acut este aceea a accelerării procesului de familiarizare a publicului cu un obiect tehnic oarecare. Alături de aspectul estetic plăcut, asigurat prin forma obiectului, proiectată în conformitate cu « legile frumosului », mai intervine și reclama. Noi nu ne dăm seama — cînd sîntem puși în situația de a prefera un obiect tehnic altuia — cît de mult sîntem îndatorați reclamei ce i s-a făcut. Aparent, alegerea ne aparține; în realitate, prin noi a intervenit însuși producătorul, care a știut să ne dirijeze, cu ajutorul reclamei, tocmai spre acest produs și nu spre un altul.

Există un tip de birocrație specific fenomenelor contemporane de cultură, din rîndul cărora nu poate fi exclusă nici critica literară și artistică. Inițial, actul critic se traducea prin reflecția spontană a omului erudit în prezența operei de artă. Inițial, critica presupunea exclusiv efort de integrare a operei de artă într-un univers imaginar de prezențe estetice, construit în limitele experienței intelectuale a celui ce o «practica». În măsura în care acest efort putea interesa un grup mai mare de persoane, critica devenea « publică ». Tipul acesta de critică pasivă a fost, cu timpul, abandonat în favoarea altuia, cu ambiții programatorii. De la explicarea operei de artă, s-a trecut, cu timpul, la « valorizarea » operei de artă. În ultimele secole, critica nu s-a mai mulțumit numai să « explice », ci să dea și « verdicte » : opera « x » are dreptul să existe, opera « y » nu are, iar opera « z » are numai parțial. Comentariul operei de artă devine astfel solicitat din perspectiva unor multiple și complexe interese. Verdictul critic negativ poate fi oricînd contestat de către artist. Verdictul critic afirmativ poate fi oricînd contestat de către « public ». Verdictul critic operînd cu jumătăți de măsură poate fi contestat de către ambele părți.

Principala problemă a criticii literare și de artă a fost și rămîne mereu aceea a criteriilor ce stau la baza fiecărei aprecieri formulate. Dacă respectivele criterii nu sînt recunoscute ca « valabile », « verdictul » nu prezintă nici o importanță.

Unde și cum vom putea găsi, atunci criteriile « universal valabile », menite a face judecata artistică de valoare omnipotentă? Dintre soluțiile posibile, a fost preferată, îndeosebi, cea « estetică » ; opera poate fi acceptată sau respinsă doar în funcție de condiția sa estetică, folosirea altor criterii ducînd, inevitabil, la degradarea judecății de valoare. S-a putut, totuși, observa cu ușurință că, de fapt, ceea ce noi considerăm drept « estetic » e ceva extrem de neclar ; pînă la urmă, esteticul se reduce la cîteva elemente simple, care țin fie de domeniul binelui, adevărului sau utilului, fie de domeniul raporturilor matematice.

« Critica estetizantă » a fost, astfel, nevoită să cedeze « pe drum » o parte din prerogativele sale altor « tipuri » de critică : « psihologică », « sociologică », « stilistică » etc.

Dezvoltarea noilor mijloace de comunicație în masă a solicitat, mai nou, critica în funcție de niște exigențe necunoscute anterior. Demersul critic se cere conceput, deja în secolul XIX, în funcție de « rîndurile » rezervate unei rubrici sau alteia, din cadrul aceluiasi ziar sau al aceleiasi reviste. Atît la radio, cît și la televiziune, intervine astăzi problema timpului măsurat cu minutul. Critica literară și artistică nu poate ignora nici publicul specific pentru unul sau altul dintre mijloacele de comunicație în masă. Pentru a fi accesibil — în consecință eficient — unor categorii cît mai largi de cititori, ascultători

ori spectatori, demersul critic se cere conceput, de asemenea, în limitele unui anumit limbaj și ale unui anumit tip de expunere. În aceste condiții, critica ajunge, în secolul XX, o « instituție » extrem de complicată. Un întreg « aparat » specializat în diferite « tipuri » de critică este chemat să deservească presa, radioul, televiziunea, saloanele și cenele. S-au consacrat « criticii de poezie », « criticii de proză », « criticii de teatru », « criticii de muzică simfonică », « criticii de muzică pop »; s-au consacrat « criticii tradiționaliști » și « criticii de avangardă »; s-au consacrat « criticii culturali » și « criticii care aplică exclusiv criteriul estetic ». Importante devin acum, nu atât opera, cât, mai ales, criteriile pe care îți bazezi comentariul și rezultatul pe care îl scontezi prin actul întreprins.

Este greu să deslușești, la prima vedere, ierarhia de interese personale sau de grup, mărturisite sau nu, ce funcționează dincolo de toate dimensiunile evidente ale comentariului literar sau artistic. Dacă lor li se mai adaugă cele impuse de profilul forului sub auspiciile căruia oficiază diferiți critici, începem să avem, cu aproximație, imaginea unei birocratii foarte labile, pentru care opera, ca atare, nu e decât pretext pentru practica unei profesii de sine stătătoare.

Caracteristicile principale ale structurii birocratice ideale sînt, după Max Weber, următoarele: existența unor specialități care nu se justifică; organizarea birourilor după principiul ierarhiei, fiecare birou inferior aflîndu-se sub controlul și supravegherea unui birou superior; toate activitățile sînt guvernate de un « sistem coerent de reguli abstracte » cu scopul de a se asigura o anumită uniformitate în exercitarea profesiilor, indiferent de numărul de persoane ce le practică; totul se execută fără afecțiune și fără entuziasm. Personalul este promovat pe baza vechimii în serviciu și a rezultatelor obținute. Rezolvarea oricărei probleme devine o problemă prin excelență de administrație. Trebuie avut în vedere, după Max Weber, de asemenea, respectul autorității celui care îți este superior — pe care îl impune orice structură birocratică. Subalternii ajung, astfel, să se preocupe numai de cîștigarea aprecierii superiorului, ascunzîndu-și defecțiunile. De aici, o anumită rigiditate, specifică structurilor birocratice consacrate. Într-o serie de țări occidentale de astăzi, problema birocratiei culturale apare ca extrem de actuală. Desigur, în condițiile societății socialiste, lucrurile stau cu totul altfel. Nu vom putea înțelege, însă, adevărata natură a unor manifestări artistice străine de astăzi, dacă vom ignora structura birocratică ce le-a generat.

Pe de altă parte, instituția criticii pare, cel puțin teoretic, pîndită, și la noi, de pericolul unei birocratizări excesive. A nu pierde din vedere realitatea artistică, în devenirea sa dinamică, reprezintă un imperativ al criticii noastre actuale.

Sociologii par a ignora, pînă acum, o situație culturală incontestabil specifică vremurilor pe care le trăim: fascinația copilăriei. În mod ciudat, maturii redescoperă copilăria prin intermediul celor care le sînt fii sau nepoți. Planeta noastră abundă, parcă, mai mult decît oricînd, în cazuri de copii-minune.

Aproape fiecare familie deține secretul unui *Wunderkind* pe care ți-l relevă la momentul oportun: « un viitor pictor — nu-i așa că ar fi păcat să se piardă? », « un viitor poet; nu-i așa că scrie minunat? ». « Să vedeți ce frumos recită! Va deveni o mare actriță ». Se pun atîtea speranțe în talentul presupus — sau mai degrabă netaalentul acestor copii — încît nu poți să rămîi indiferent față de situația la care asiste.

«Arta copiilor», atît de bogată în cazuri gata să ne răscolească, să ne pună pe gînduri ori să stîrnească speranțe vorbește și ea despre unele resorturi ale civilizației contemporane.

Vom fi cu toții de acord că între copilăria de astăzi și cea de ieri există o mare diferență. S-a schimbat total, în decurs de numai cîteva decenii, cadrul cultural al copilăriei. Accesul la diferite valori ale științei și tehnicii contemporane se resimte pretutindeni. S-a schimbat aproape complet limbajul copilăriei. Întreaga gamă de produse tehnice specifice secolului XX, cu profundele ei consecințe asupra spațiului de joc, asupra celor din jur, se resimte fără îndoială în modul de a exista al copiilor de astăzi. Radioul, televiziunea, cinematograful exercită pe canale nevăzute o uriașă influență în legătură cu modul de a acționa și reacționa al tuturor copiilor pe care îi întîlnim. Intervin, frecvent, în vocabularul pe care îl utilizează copiii, expresii auzite la radio, recunoști în unele gesturi pe care le fac ticuri ale cutărui sau cutărui actor urmărit seara pe micul ecran. S-au schimbat, de asemenea, jucăriile, a căror producție în serie e profilată acum cu precădere pe obiectul de tip « tehnic ». Peste tot, pînă în zonele cele mai îndepărtate ale vieții contemporane, ne vom întîlni cu acel plus de confort, de sorginte industrială, sau, în funcție de societatea la care ne referim, măcar cu ecouri ale unui atare plus de confort, ce constituie mîndria secolului XX.

«Arta copiilor», despre care toți sîntem dispuși să ne entuziasmăm, se cere judecată în funcție de acest context.

Au desenat, știe toată lumea, și înainte, foarte mulți copii. E cunoscută povestea lui Giotto. Păzind oile, copilul care avea să devină mai tîrziu artistul de geniu, desena cu un talent uimitor prin zgîrierea pietrelor sau a pămîntului. S-a întîmplat să treacă pe lîngă el, odată, un pictor mare. Dîndu-și seama că se află în fața unui talent neobișnuit, a luat copilul cu el, ca să-l învețe pictura.

Ce apare deosebit la copiii de astăzi?

În primul rînd, dimensiunea preocupării lor artistice. Mult mai mulți copii dispun nu numai de timpul liber necesar, dar și de toate celelalte condiții materiale necesare pentru a desena.

În al doilea rînd, va trebui să recunoaștem simțul creativității, extrem de dezvoltat, plăcerea de a construi, de a compune, de a formatiza o anumită materie, după niște criterii care trimit întotdeauna la lumea din jur, la prezențele specifice civilizației noastre industriale. S-ar putea spune: are și nu are acoperire în adevăr această impresie pe care o încercăm, nu o dată, cu toții. E firesc ca în desenele lor copiii să facă aluzie la elementele specifice lumii pe care o cunosc. Trăind numai în mijlocul naturii, copilul de ieri evoca, de obicei, un univers stabil, un univers de prezențe animale și vegetale totdeauna același: copaci, flori, animale...

Să convenim atunci în legătură cu altceva. Copiii de astăzi dispun de o sensibilitate estetică mult mai pronunțată decît cei de ieri. Explicația merită căutată în contactul, incomparabil mai intens, cu valorile artei, cu valorile estetice în general, realizat prin intermediul mijloacelor de comunicație în masă, prin intermediul radioului, al televiziunii, al cinematografului. Mai apare deosebit la copiii de astăzi, în al treilea rînd, o anumită ambiție de a-i impresiona pe cei maturi, de a le dovedi, ostentativ, de ce sînt ei în stare.

La copiii de astăzi apare deosebit, în al patrulea rînd, ca să discutăm sistematic, o ambiție care «parcă» nu a existat, într-adevăr, niciodată ca fenomen de masă, ca mentalitate, ca situație specifică pentru toți copiii: seducția profesiei de artist. Foarte mulți copii vor să devină personalități cu statut artistic recunoscut în istorie; și este extrem de interesant. De ce oare? Mulți autori, mai ales cei proveniți din țările anglo-saxone, sînt de părere că fenomenul se explică prin faptul că la radio, la televizor, la cinema, la teatru, în toate instituțiile de cultură în care pătrund, ei întîlnesc și discută, prin intermediul marelui sau micului ecran, prin intermediul difuzorului, în primul rînd cu artiști, cu scriitori, cu oameni de artă. Cel puțin parțial, explicația ne apare plauzibilă. Nu însă explicația prezintă importanță, ci consecințele fenomenului la care ne referim. Ce se va întîmpla mîine cu atîția copii care speră și visează totodată să devină artiști? Să presupunem că foarte mulți dintre ei vor abandona visurile copilăriei; ne va fi însă greu să credem că nu vor rămîne destui gata să bată la «poarta nemuririi». Nenumărați părinți sînt gata să facă orice pentru ca un atare eveniment să aibă loc cît mai curînd. La întrebarea formulată mai înainte, cel puțin într-un prim moment, nu pot fi găsite decît două răspunsuri: ori vom asista la o extraordinară efervescență literară și artistică

viitoare — o efervescență cum istoria culturii nu a cunoscut încă — ori vom asista la un volum sporit de iluzii, traducțiunile în termenii fugii de munca productivă. Afluența către institutele de artă, către facultățile cu profil umanistic a unui număr impresionant de absolvenți ai liceului, pe care o înregistram și la noi în momentul de față, pare a constitui un element care să ne îndemne a înclina către această a doua concluzie, — singura concluzie îngrijorătoare. Nu trebuie uitat, însă, nici efectul pozitiv al pasiunii pentru artă, constatat la toți copiii de astăzi, care se va traduce mîine, în condițiile celor angajați într-o activitate nemijlocită de făuritori ai unor bunuri materiale, în diferite sectoare ale industriei, prin capacitatea de a realiza obiecte în conformitate cu « legile frumosului », printr-un gust estetic imposibil de ignorat.

Ce mai apare deosebit la copiii de astăzi?

Toți sîntem gata să vedem în desenele executate de către copii, în poeziile recitate, în teatrul « jucat » acasă sau chiar pe scenă, ceva extraordinar. Dar acest lucru nu ține numai de copii. El ține și de noi.

Poate că nu atît « arta copiilor » prezintă interes estetic deosebit, cît mai degrabă faptul că lumea se preocupă și crede în ea. Constituie, probabil, cea mai frumoasă lucrare pentru și despre copii o carte cu desene simulate după criteriile mentalității infantile, povestind despre aventura în deșert a unui aviator. Cînd Saint-Exupéry a scris *Le petit prince*, povestind despre bizara sa aventură în deșert, lumea se afla în plin război, lumea trăia atunci o dramă care simboliza, prin însăși condiția ei, gradul maxim de neînțelegere la care oamenii maturi au putut să ajungă. Dialogul înfiripat în mijlocul pustiei e dialogul dintre doi neînțeleși: un neînțeles care a suportat consecințele acestui fapt încă din copilărie și un neînțeles care nu știe încă ce-i neînțelegerea, un neînțeles naiv, un neînțeles copil, — micul prinț. Cînd înțelegerea devenise imposibilă între maturi, ea apare ca posibilă și fermecătoare între maturi și copii. Cînd vechile convenții nu mai sînt acceptate — inclusiv convențiile estetice — se impune crearea altor convenții. Și numai copiii sînt cei gata să creeze și să accepte pe loc noile convenții. Numai în imperiul copilăriei ajungem să ne înțelegem și să vorbim prompt aceeași limbă.

Arta copiilor evocă, oarecum, povestea fermecătoare a micului prinț. Cu acel neasemuit sentiment de bucurie că ai întîlnit ceva și pe cineva care « parcă » te înțelege și pe care, parcă, îl înțelegi, într-o vreme cînd limbajul marilor capodopere ale artei trecutului nu mai este unanim acceptat, într-o vreme cînd o parte a artei contemporane își face un titlu de glorie din a nu fi înțeleasă, cînd mulți artiști își programează chiar efectul de « neînțelegere », după atîtea experiențe, după atîtea căutări

dramatice, secolul XX descoperă, pe planul artei, desenele de copii, cu spectacolul lor dezarmant de firesc, de senin, de simplu și de naiv. Aventura artei moderne sterile a întreținut, a făcut și face tot mai acută această nevoie de simplitate, de firesc și de naivitate a noastră, pe care doar copiii sînt în stare să ne-o mai satisfacă.

Sînt copiii oare cei chemați a salva « arta modernă » din impasul în care se află? În orice caz, desenele copiilor posedă semnificația unui gest profetic, anunțînd că arta mării bucurii, a simplității și sincerității dezarmante, prin intermediul căreia ne vom putea înțelege mai mult și mai bine decît oricînd, este arta necesară astăzi oamenilor.

Una dintre primele lucrări filosofice ale lui Benedetto Croce se intitulează « *Cio che e vivo e cio che e morto nella filosofia di Hegel?* ». Sub formă interogativă, formula se dovedește valabilă, nu numai în legătură cu Hegel, ci în legătură cu întreaga moștenire spirituală a trecutului. Tot timpul intervine grav această întrebare: ce e viu și ce e mort în opera cuiva? Și, în funcție de momentul istoric trăit, ca și în funcție de sensul și valoarea operei respective, răspunsul va trebui să fie mereu altul. La o sută de ani de la nașterea marelui gânditor italian, ne punem și noi astăzi în termeni identici întrebarea pe care și-o punea el acum șase decenii în legătură cu Hegel: ce e viu și ce e mort în opera lui Croce? Desigur, un răspuns complet ar necesita o analiză mult mai amănunțită a întregii opere filosofice croceene decât își propun prezentele însemnări.

Benedetto Croce s-a format la școala filosofiei hegeliene. Sub influența lui Labriola, a ajuns să cunoască marxismul, pe care nu l-a înțeles și care nu l-a mulțumit. A pornit mai departe, în căutarea unui sistem de gândire propriu, asumându-și toate riscurile.

La ora când Croce își făcea apariția în cultura italiană, erau evidente pretutindeni semnele unei atmosfere de lincezeală spirituală, de suficiență culturală, un început de decădere a gusturilor. S-a angajat într-o muncă uriașă, pentru reînvierea forțelor creatoare, pentru promovarea spiritului critic, pentru revitalizarea sensibilităților. A intrat pe arena culturii ca profesor, publicist, critic literar, estetician și filosof. Și în fiecare domeniu a reușit, uimitor de repede, să se impună; și-a creat nenumărați elevi, a cîștigat nenumărați adepți. Astăzi, Benedetto Croce depășește, cu mult, ca importanță, granițele Italiei. Contribuțiile sale, mai ales în domeniul esteticii, nu pot și nu vor putea fi niciodată ignorate.

Cu toate limitele sale evidente, gândirea lui Benedetto Croce stă, cel puțin parțial, sub semnul dialecticii. Prin asta, și probabil numai prin asta, se explică faptul că pe tărîmul teoriei cunoașterii, Croce operează undeva foarte pe aproape de materialismul dialectic. Pentru a înțelege mai bine poziția gnoseologică a lui Benedetto Croce, e necesar să avem în vedere contextul general în care ea apare.

Filosofia idealistă europeană se prezenta, la sfîrșitul secolului trecut și începutul celui prezent, cu un bagaj impresionant de experiențe eșuate. Trecută prin filiera criticismului kantian, a hegelianismului, pozitivismului și empiriocriticismului, ea se aventura tot mai mult spre iraționalism. Rare erau capetele, care, după atîtea încercări, mai rezistau îndoielii. Asistam spre sfîrșitul secolului XIX, la o adevărată revoltă împotriva conceptelor. Interesant este că această conspirație se justifică tocmai în numele dialecticii. Reproșurile care se aud de peste

tot glăsuiesc: gîndirea conceptuală nu poate, e incapabilă să explice lumea în permanenta sa devenire, schimbare. Conceptul surprinde un moment din realitate, reține trăsăturile cele mai generale pentru un grup sau altul de fenomene, obiecte, probleme. Dar realitatea se prezintă înfinit variată și în perpetuă devenire. Cum să redai printr-o noțiune fixă ceva ce se află în neconținută prefacere? Concluzia: conceptul este incapabil să exprime realitatea, în infinita sa multitudine de forme și semnificații. Mai subtil, aceeași problemă se pune și în cazul dialecticii interne a obiectului. Însăși noțiunea de om se prezintă ca arbitrară, pentru că desemnează omul drept ceva static. Or, indiferent de epitetul cu care o însoțim, ea nu poate exprima, totuși, omul în devenirea sa, pentru că, în momentul cînd ne-am făcut o reprezentare despre el, individul deja nu mai este același. Conspirația împotriva logicii și a conceptului culminează, după cum se știe, prin filosofia lui Bergson. După Bergson, inteligența poate « cuprinde » lumea numai fragmentar și discontinuu, iar nu în evoluția sa creatoare, pe cînd specific realității este tocmai mobilitatea, devenirea. Atît în interiorul fenomenelor, cît și în afara lor, totul se află în devenire. Stabilitatea nu e decît o iluzie, efect al simultaneității de moment al mișcării unor obiecte de același gen ori specie. Inteligența poate raporta un punct al spațiului la alt punct al spațiului, dar rămîne în afara lor. Prin urmare, conceptele cu ajutorul cărora fixăm permanent datele raporturilor dintre noi și lume, la scara inteligenței, exprimă întotdeauna ceva mort, static, străin realității, dovedindu-se utile numai în cazuri speciale. Paradoxul poziției bergsoniene constă, printre altele, și în aceea că, propunînd înlăturarea conceptelor vechi, ne oferă alte concepte — noi, ca acela de *intuiție pură*, de *durată* etc. Cum ajungem să înțelegem lumea, recunoscînd că, totuși, pe parcursul istoriei aceasta a fost supusă treptat voinței umane, a fost aservită într-o măsură tot mai mare intereselor umane? Răspunsul care se dă, fără nici un echivoc, aproape peste tot în filosofia idealistă din această perioadă, este: cu ajutorul intuiției. Intuiția ar fi — după Bergson — « un fel de simpatie prin intermediul căreia ne transportăm în interiorul lucrurilor, pentru a coincide cu ceea ce e unic și inexprimabil ».

Benedetto Croce debutează și el în filosofie sub semnul acestei conspirații împotriva gîndirii conceptuale. Intuiționismul său însă nu e atît de exagerat ca cel bergsonian. Spre deosebire de filosoful francez, Croce nu a lăsat niciodată să se înțeleagă că intuiția ar fi un mijloc de investigare a realității superior inteligenței, rațiunii. Intuiția și inteligența sînt, după Croce, mijloace deopotrivă eficiente în cunoașterea și înțelegerea lumii reale și apar ca specifice unor anumite domenii ale activității

umane. În *Ce e viu și ce e mort în filosofia lui Hegel*, Croce pornește de la întrebarea: cum se face că filosofia hegeliană, incontestabil dialectică în esența sa, nemulțumește, totuși, cercetătorul obiectiv, lăsînd impresia de ceva artificial și arbitrar, de ceva seducător, dar neadevărat? Cartea apare la o sută de ani (1905) după *Fenomenologia spiritului*. Bănuiala că trebuie să fie ceva mort în gîndirea hegeliană începe a-l stăpîni tot mai mult pe Croce. În mod normal, orice sistem filosofic se învechește parțial cu timpul. Noile cuceriri științifice, progresul cercetărilor, într-o direcție sau alta, obligă la corectarea sau reformularea periodică a anumitor adevăruri. Nu despre astfel de « învechire » e vorba în cazul filosofiei hegeliene. Croce ajunge la concluzia că în filosofia lui Hegel e ceva mort pentru că acest ceva a existat dintru început. Eroarea o găsește Croce în confuzia pe care Hegel o face, tot timpul, între *distinct* și *contrariu*. Distinctul și contrariul sînt diferite, ireductibile, și nu se supun acelorași exigențe dialectice, nu au același destin. Într-adevăr, la Hegel, distinctul și contrariul sînt concepute ca fiind de aceeași natură: « Dimpotrivă orice determinație, tot ce e concret, și orice concept e în chip esențial o unitate de momente distincte și cu puțință de a fi distinse — momente care... se transformă în momente contrarii ». (*Știința logicii*, cartea a II-a, secțiunea I). Croce îl surprinde pe Hegel în cîteva situații de evidentă inconsecvență. Dacă triada: viață, conștiință, idee, i se pare justificată, prima reprezentînd teza, a doua antiteza și a treia sinteza — prin urmare, ne aflăm în fața unei opoziții reale — altele, ca de pildă: religie, artă, filosofie se dovedesc false opoziții. Arta, religia, filosofia există ca activități spirituale distincte, condiționate una de cealaltă, dar nu prin opoziție. Filosofia lui Hegel s-a născut parțial moartă — crede Croce — și pentru că și-a permis, chiar în cazul concluziilor dialectice autentice, aplicarea unor principii generale la exemplarele singulare, la experiența empirică. Dialectica își are logica sa, deosebită de cea comună. Legile ei nu au valabilitate universală și orice încercare de a le aplica dincolo de ceea ce specificul metodei permite înseamnă trivializarea gîndului.

Extinzîndu-se nepermis principiile dialecticii, s-a putut ajunge la supoziția că Roma ar fi negarea Greciei, iar Germania negarea Romei. Din tratamentul lucid făcut filosofiei hegeliene, Croce trage o concluzie valabilă pentru întreaga sa activitate viitoare de filosof și estetician, cu privire la specificul metodei dialectice: ceea ce apare ca valabil pentru întreg nu este, obligatoriu, valabil pentru parte. Filosofia lui Hegel îi apare în situația paradoxală: pe de o parte atît de vie prin spiritul ei dialectic, pe de altă parte, atît de « moartă » ori perimată, prin doza de arbitrar, prezentă în tratarea diverselor aspecte

particulare ale realului. În fața ei, filosoful italian declară că se simte aidoma poetului roman în fața femeii: «Nec tecum vivere possum, nec sinte te».

O construcție speculativă de concepte rupte de viață nu putea să nu plătească tribut erorii. Conceptul se dovedește valabil în unele situații, în altele, și acesta e cazul artei, e necesar, după părerea lui Croce, să apelăm la ajutorul intuiției.

Dintr-un anume punct de vedere, revolta idealistă împotriva gândirii conceptuale apare ca justificată. Edificiile filosofice, atât de impunătoare, clădite de la Kant încoace, toate se năruiseră pe rând, dovedindu-se neputincioase în fața problemelor puse de viața reală — niște simple încercări iluzorii cu pretenții de a găsi soluții «eterne», definitive.

În fața prăpastiei ce se deschide, în perioada la care ne referim, între gândirea speculativă și realitate, nu existau decât două soluții: sau refugiul în irațional, așa cum ne propune filosofia intuiționistă, sau reconsiderarea poziției față de real, recunoașterea faptului că numai pornind de la real și ținând seama de principiile sale putem obține progresiv anumite adevăruri, putem ajunge să cunoaștem și să stăpânim lumea. «Acolo unde încetează speculația — notau Marx și Engels, în *Ideologia germană* — în fața vieții reale începe, deci, știința adevărată, pozitivă, înfățișarea activității practice, a procesului practic de dezvoltare a vieții oamenilor. Vorbăria despre conștiință încetează, locul ei trebuie să-l ia cunoașterea reală. Filosofia de sine stătătoare își pierde, prin expunerea realității, sfera de existență. Locul ei îl poate lua cel mult un rezumat al celor mai generale rezultate care se pot extrage din observarea dezvoltării istorice a oamenilor. Detașate de istoria reală, luate pentru sine, aceste abstracții nu au nici o valoare. Ele pot servi doar pentru a înlesni clasarea materialului istoric, pentru a indica ordinea succesiunii diferitelor sale straturi».

Benedetto Croce a ales o cale de gândire prin care a încercat să nu renunțe cu totul nici la speculația filosofică, nici la exigențele «vieții reale».

Valabilitatea și non-valabilitatea tentativei sale sînt condiționate tocmai de această încercare specifică de a exista. În sistemul filosofic crocean existența umană, fiind o existență conștientă, e concepută în întregime ca «spirit». Croce distinge un spirit teoretic și unul practic. Spiritul teoretic se manifestă, la rîndul său, sub o formă economică și una etică. Fiecareia dintre aceste forme de manifestare a spiritului, distinse de Croce, i-ar corespunde, pe planul cunoașterii, un anumit tip de activitate spirituală. Cunoașterea, prin intermediul *particularului generalizat* care solicită imaginația și ne conduce, în ultimă instanță, spre acel gen de certitudini pe care le înglobăm în categoria generală de frumos, formează obiectul disci-

plinei ce o numim: estetica. Cunoașterea, prin intermediul *generalului abstract*, solicitînd *rațiunea*, cu ajutorul căreia obținem certitudinile ce le numim *adevăruri*, formează obiectul logicii. Cunoașterea prin intermediul *acțiunii*, al *practicii particulare*, solicitînd *dorința*, cu ajutorul căreia obținem certitudinile de genul *utilului*, formează obiectul activității economice. Cunoașterea prin intermediul *acțiunii*, al *practicii generale*, solicitînd *voința*, cu ajutorul căreia obținem certitudinile pe care le înglobăm în categoria de *bine*, formează obiectul eticii. *Frumosul*, *adevărul*, *utilul*, *binele*, nefiind identice, desemnează pentru Croce situații echivalente. Benedetto Croce consideră arta drept una din formele sub care își face simțită prezența spiritul teoretic — în forma sa intuitivă. Esteticul e, după el, intuiție. În cadrul activității intuitive, cunoașterea, realizîndu-se în imagini, are în vedere expresia individuală a obiectelor și fenomenelor, structura lor internă și externă. *Frumosul*, nu ar fi altceva decît o *expresie reușită*. Intuiția, aflîndu-se în procesul cunoașterii înaintea abstracției și, ca atare, înaintea diferențierii și opoziției conceptelor, operează numai la nivelul sentimentului. De aceea, cunoașterea intuitivă este o cunoaștere prin sentimente și pasiuni, exprimabilă exclusiv *liric*. Gama ei se întinde de la senzația specifică de plăcere pînă la cea de durere. Intuiția însă nu poate funcționa izolat, după cum nu poate funcționa izolat nici gîndirea logică. Fiecare dintre cele două direcții principale ale cunoașterii e implicată în cealaltă. Diferența între intuiția artistică și alte tipuri de intuiție e mai mult de ordin cantitativ și intensiv. Deosebirea dintre ele provine, totuși, din aceea că, în cadrul artei, intuiția « lucrează » dezinteresat. Intuiția artistică, fiind expresie, se prezintă liberă de orice tendință volitivă; orice amestec forțat în desfășurarea liberă a intuiției alterează expresia și duce la înjosirea valorii artei, fiindcă expresia poate fi definită numai ca artistică ori neartistică. Expresia — artistică — are marea capacitate de a comunica individualul și generalul în același timp. « În intuiția pură, amănuntul palpită în viața întregului, iar întregul se regăsește în viața amănuntului, și orice reprezentare artistică e în același timp ea însăși și universul, universul în cutare formă individuală și cutare amănunt particular, asemenea universului. În fiecare accent al poetului, în fiecare creațiune a fanteziei sale, se zbuciumă întreg destinul omenesc, toate nădejdiile, toate iluziile, toate bucuriile, gloriile și mizeriile vieții omenesti, tragedia cruntă a realității în devenirea și în dezvoltarea ei copleșitoare, generate de propria-i substanță, zămislite din chinuri și din fericire » (*Lirismul și totalitatea artei*). Arta fiind intuiție pură, adică lirism, e absurd, după opinia lui Croce, să vorbim de genuri literare. Arta nu cunoaște decît un singur gen literar, genul liric. Revolta împotriva con-

ceptelor își găsește expresia, în estetica croceană, prin negarea genurilor literare și artistice. De bună seamă, genurile literare înțelese în sens rigid nu « convin » spiritului dialectic; există o anumită întrepătrundere firească între diferitele genuri și specii artistice. Din considerente metodologice, noi le discutăm însă « în stare pură », ca și cum ar exista independent, izolat unele de altele. Anumite distincții, totuși, în legătură cu acele trăsături relativ comune pe care le prezintă unele opere de artă, se dovedesc absolut necesare. Iar critica făcută la noi, de către Liviu Rusu, cu ani în urmă, teoriei lui Croce cu privire la inexistența genurilor literare, mi se pare perfect îndreptățită.

Unde se apropie Croce de adevăr, în considerațiile sale cu privire la locul artei între celelalte domenii de activitate spirituală? Mi se pare că acolo unde el se străduiește să situeze frumosul printre valorile cognitive, și să-l delimiteze de util sau bine. Pe această linie e uimitor cât de în vecinătatea marxismului operează filosoful italian. Poate l-a dus către aceasta studiul dialecticii hegeliene. Poate lectura textelor marxiste. În *Contribuții la critica economiei politice*, Marx arăta că modul de apropiere teoretică a realității diferă de modul de însușire (*Aneignung*) artistică, religioasă, practic spirituală a lumii de către om. Din întreaga tratare marxistă a problemei cunoașterii rezultă clar distincția pe care teoria materialist-dialectică a reflectării o face între diversele moduri de însușire a realității. Marxismul înțelege cunoașterea umană ca un proces extrem de complicat, angrenând toate aptitudinile și simțurile individului. « Ochiului un obiect îi apare altfel decât urechii, și obiectul util ochiului este altul decât cel al urechii. Specificul oricărei forțe esențiale constituie tocmai esența ei specifică, deci și modul specific al obiectivizării ei, al existenței ei vii, obiectuale, reale. De aceea, omul se afirmă în lumea obiectivă nu numai prin gândire, ci prin toate simțurile sale ». (Karl Marx: *Manuscrise economico-filosofice din 1844*).

Însușirea realității de către omul social are, potrivit cuvintelor lui Marx, un caracter larg, multilateral. Omul caută să cunoască lumea exterioară, caută să cunoască calitățile acestei lumi, pentru a o putea supune astfel țelurilor sale, nu numai prin intermediul gândirii, deși gândirea constituie elementul de bază al cunoașterii umane, ci și prin intermediul tuturor simțurilor de care dispune. Recunoscând mai multe căi de apropiere a realității de către om, rezultă că noțiunile prin care se concretizează fiecare dintre ele vor fi de asemenea diferite, fiecare din aceste căi având menirea să exprime o nouă fațetă a fenomenului « cunoscut ». Numai astfel afirmația lui Hegel: « Frumos și adevăr e același lucru, căci frumosul trebuie să fie adevărat în sine » devine demonstrabilă. Fiind echivalente,

adevărul, frumosul, utilul, binele nu sînt, totuși, identice și nici unul nu poate să-l suplinească pe celălalt, cu toate că pînă la un anumit punct sferele lor pot fi convergente.

Evident, elementul pozitiv, sîmburele viu al filosofiei croceene nu trebuie exagerat. Concepînd arta și frumosul ca rezultate ale unui mod de investigare și sublimare a realității pe cale intuitivă, Croce face totodată un însemnat pas către iraționalism.

Din experiența cercetărilor anterioare Croce a tras concluzia că estetica nu poate fi decît o știință care acționează în limitele unor principii foarte relative cu privire la artă și că orice încercare de a acorda unui principiu un grad mai larg de valabilitate decît el poate să suporte este de la bun început sortită eșecului. Forța oricărui principiu depinde de numărul de cazuri în care el se poate dovedi valabil. Estetica, la fel ca toate științele sociale, funcționează autentic doar ca punct de reper. Altminteri, aplicate la fenomenul individual, principiile generale ale esteticii se trivializează, se compromit. Un exemplu nu poate niciodată să ilustreze pe deplin un principiu. Dacă principiul se pretează la o singură referință, nu poate avea valabilitate pretutindeni. Dacă un exemplu sau mai multe impun o concluzie cu valoare de principiu, trebuie văzut de ce natură sînt aceste exemple, pînă unde, pe baza lor, ne putem permite generalizări. *Estetica — știință a expresiei și lingvistică generală* — nu apelează la nici un « exemplu ilustrativ » din domeniul istoriei artelor. Sînt examinate, în schimb, succesiv, toate pozițiile estetice anterioare, pentru a vedea în ce măsură ele vin, pe cale logică, să confirme sau să infirme ideile autorului. Studiile de estetică apărute ulterior se mențin pe aceeași linie de maximă prudență. Croce și-a dat seama de inerentul pericol dogmatic ce pîndește orice încercare de a ilustra studiile de estetică cu exemple concrete.

O veche practică a obișnuit gîndirea comună cu... ideile ilustrate. Se vorbește, bunăoară, despre « procesul creației artistice ». Lumea ține neapărat să vadă cum se întîmplă asta pe concret. Dar, un exemplu-două sau mai multe nu pot, totuși, ilustra întreaga problemă. Așa se întîmplă că, deseori, asistăm la spectacolul ilustrării diverselor principii ale esteticii, numai cu exemple din muzică, din literatură sau din artele plastice. Din acest punct de vedere, lecția lui Croce se dovedește pentru noi, astăzi, extrem de actuală. Estetica nu are nicidecum datoria să suplinească funcțiile criticii literare și de artă. Cînd face acest lucru, încetează de a mai fi estetică. Criticul, cînd comentează un tablou, un spectacol sau o carte, pornește de la realitatea concretă a operei respective și pe această cale ajunge la enunțarea unor observații de ordin general. Concluzia sa vine ca o consecință logică a întregii

demonstrații « pe viu », ce s-a făcut anterior. Prin însuși specificul ei, critica presupune, pe lângă pregătirea intelectuală necesară, și talent, ocupînd un loc orecum intermediar între știință și artă. Spre deosebire de critic, esteticianul apare ca un cercetător, ce operează în limitele unei științe relativ exacte, după principii bine determinate. Preluînd, fără a fi nevoie, sarcinile criticii, unii esteticieni se văd deseori în situația de a face o critică rudimentară și vulgară, lipsită bineînțeles de orice har. Dacă în critică o concluzie cu valoare de principiu se prezintă ca justificată de întreaga analiză concretă ce se presupune că a fost întreprinsă, în cazul unor asemenea studii de estetică situația se prezintă invers: autorul își expune principiile, și după aceea încearcă să le « ilustreze ». De aici tonul inerent didacticist, chiar și al acelor analize făcute de către esteticieni nu lipsiți de receptivitate față de problemele specifice ale artei și literaturii.

Stînd să judecăm bine, vom vedea că ilustrările de acest fel nu-și au de fapt nici o justificare. În primul rînd, pentru că cercetările temeinice de estetică, neputînd prelua sarcinile lucrărilor de popularizare ale manualelor, e de presupus că se adresează unor oameni care cunosc, cel puțin în mare, problemele artei, sînt familiarizați cu ele. Ce rost au atunci aceste analize stîngace, cînd oamenii sînt în stare să facă ei înșiși diverse referiri sau « aplicații » la fenomenul artei, pe baza ideilor teoretice expuse? Se va spune că pot exista și cititori ai unor tratate de estetică nefamiliarizați cu problemele artei și deci, neînstare să verifice singuri, pe concret, valabilitatea concluziilor « generale » ale autorului. Asemenea oameni degeaba citesc studii de estetică, fiindcă opera de artă nu poate fi gustată prin intermediul altcuiva; ea solicită o participare creatoare nemijlocită a subiectului, iar cunoașterea unor principii estetice generale, în absența unei cunoașteri aprofundate a problemelor concrete ale artei, în absența gustului ales, a educației artistice, se prezintă ca un efort lipsit de orice finalitate. Benedetto Croce, care a fost nu numai un mare estetician, dar și unul dintre cei mai străluciți critici literari pe care i-a avut Italia, detesta, ca nimeni altul, didacticismul. Timp de 50 de ani, el a editat revista *La Critica*, unde și-a publicat aproape toate studiile de estetică, pentru a oferi astfel eventualilor preopinenți posibilitatea să-și spună punctul de vedere. Separat, el a desfășurat în paginile revistei și o intensă activitate de critic și istoric literar. Dar niciodată n-a scris despre o carte pentru a-și ilustra cu ea o teorie. Dimpotrivă, din analiza fenomenului literar contemporan, el căuta să-și dea seama în ce măsură studiile sale au nevoie de precizări, de corectări, de reveniri. Și Benedetto Croce a fost omul care a avut curajul să se corecteze tot timpul. Așa încît estetica sa a fost supusă

mereu la diverse intervenții, îmbogățită, precizată. Orice teorie nou formulată i se prezenta ca valabilă doar în linii mari; nicidecum, însă, definitivă. Prin caracterul acesta extrem de prudent, menținându-se în limitele celor mai vagi determinații, estetica lui Croce își putea permite noi adăugiri fără a se renega, a se auto-anula. Estetica sa se înalță ca un edificiu sobru, solid, riguros, clădit pe îndelete. Metoda de a lucra astfel poate fi cu ușurință recunoscută ca fiind de sorginte hegeliană. Hegel formulează, de obicei, mai întâi o « definiție » în câteva rînduri. Urmează apoi zeci de pagini de adaosuri, note etc., pînă cînd se dovedesc epuizate toate situațiile posibile de prevăzut în care definiția ar putea să prezinte deviații de la sensul acordat inițial. Benedetto Croce a pornit de la Hegel, a trecut prin marxism, și și-a căutat o cale proprie spre adevăr. În gîndirea idealistă italiană el a cunoscut multă vreme o strălucită glorie. Astăzi, croceanismul este considerat, de către mulți, ca un sistem filosofic învechit și fără viitor. E interesant că tocmai din perspectiva filosofiei a cărei forță și al cărei destin el le-a subapreciat — marxismul — Croce se dovedește astăzi cel mai viabil. La întrebarea: « ce e viu și ce e mort în opera lui Croce? », gîndirea marxistă vine să răspundă: Croce rămîne viu, actual, prin pasiunea sa pentru adevăr, prin spiritul dialectic de care este străbătută o bună parte din filosofia și estetica sa. Croce rămîne inactual prin tributul plătit aventurii iraționaliste, prin refuzul de a ține întotdeauna seama de lumea reală a oamenilor.

CAZUL FILOSOFIC HERBERT MARCUSE

135

Se vorbește foarte mult astăzi, pretutindeni în lume, despre Herbert Marcuse. Revistele publică, pe pagini întregi, date privind biografia gânditorului sau eseuri asupra operei sale. Ziarele se întrec în a-i lua interviuri ori în a-i reproduce citatele scrise pe zidurile universităților de către studenții aflați în grevă. « Marcuse, profetul societății postindustriale », « Marcuse, ideologul tineretului hippy », « Marcuse și Freud », « Marcuse, pesimistul secolului XX » — iată doar câteva din titlurile obsesive ale articolelor ce apar, ale dezbaterilor ce au loc, antrenând, deopotrivă, specialiștii și diletanții.

Care sînt, totuși, elementele de adevăr și care sînt elementele de « reclamă » ce se disting din tot acest « fenomen Marcuse »? Vechea întrebare, adresată înțeleptului, sună la fel de actual acum ca și cu multe sute de ani în urmă: « Bine, Socrate, dar de ce ți se întâmplă tocmai ție toate acestea? De unde și de ce atîtea istorii despre tine? Înseamnă că tu ai făcut, totuși, ceva deosebit, căci dacă n-ai fi făcut nimic deosebit de ceilalți bărbații ai Atenei, nu s-ar fi stîrnit vîlvă în jurul tău. Spune-ne, deci, ce anume, deosebit, ai făcut, pentru a nu te judeca în mod nedrept ». (Platon, *Apărarea lui Socrate*).

Cine este cu adevărat Herbert Marcuse și ce reprezintă el în filosofia și estetica contemporană? Întrebarea noastră devine cu atît mai legitimă, cu cît ne aflăm în următoarea situație stranie: deși astăzi se discută atît de mult despre Marcuse, cu numai zece ani în urmă, foarte puțină lume știa de existența lui. Dicționarele filosofice, cu toată vîrsta venerabilă a gânditorului, nu au apucat încă a-i reține numele. Tratatelor de istorie a filosofiei, chiar și cele mai recente, nici nu-l iau în considerare. Îmi permit să citez, bunăoară, din cartea lui Pierre Masset — « *La pensée de Herbert Marcuse* » (1969):

« Pînă la evenimentele din mai 1968, Herbert Marcuse era în Franța un necunoscut. Doar cîțiva rari inițiați cunoșteau existența acestui filosof germano-american, născut la Berlin în 1898, reprezentînd freudo-marxismul german al anilor 30, obligat să fugă din țara sa prin venirea la putere a nazismului, refugiat mai întîi în Europa apoi în Statele Unite, unde predă în diferite universități, actualmente fiind profesor la Universitatea californiană din San Diego. Traducerea franceză a cărții sale *Eros și civilizație*, apărută în 1963, la Editura Minuit, a căzut în indiferență generală. Studiul său *Marxismul sovietic*, deși tipărit în Livre de poche — colecția « Idées » (1963), n-a stîrnit nici cel mai mic interes. Singuri cîțiva universitari cunoșteau opera lui Marcuse și o disprețuiau suveran: îngrozitor amestec de freudism fantezist și marxism heterodox... Cum să iei în serios pe acest visător sexagenar, biet utopist fourierist, rătăcit în această a doua jumătate a secolului XX? Iată însă că au izbucnit evenimentele din mai 1968. Și pe bari-

cade, ca și pe zidurile Sorbonei, cei trei « M » domneau ca maeștri necontestati ai revoluției... Dintr-o dată Marcuse, pînă atunci necunoscut, s-a văzut plasat la înălțimea a doi giganți consacrați... Studenții revoltați se reclamau acum de proveniență marcusiană. Dar în ce măsură se inspiraseră ei cu adevărat din opera lui Herbert Marcuse? E un punct extrem de neclar... Marcuse însuși a fost surprins, pare-se, de a se fi văzut atribuindu-i-se un atare patronaj... E posibil ca diverse grupuri de studenți « gauchiști », pentru a fi întâlnit la Marcuse unele preocupări asemănătoare cu cele ale lor, să se fi recunoscut în Marcuse și să fi contribuit astfel, în a-l face cunoscut. Audiența filosofului a început, de atunci, să crească, iar Marcuse să capete, după evenimentele din mai 1968, alură de profet ».

Caracterul de *modă* al « fenomenului filosofic Marcuse » apare, așadar, evident. Există, fără îndoială, însă, dincolo de publicitatea zgomotoasă ce i se face astăzi lui Herbert Marcuse și o anumită notă de noutate autentică, proprie poziției sale în gîndirea speculativă contemporană. Altminteri, popularitatea crescîndă a filosofului ar deveni inexplicabilă, căci eficiența reclamei rămîne, de obicei, de scurtă durată. Cînd oamenii găsesc ceva constituit pe bază de fals, orice apologie încetează să mai funcționeze, fără a mai vorbi de faptul că e necesar un însemnat coeficient de « real », chiar și pentru o reclamă, atunci cînd vrea să cuprindă « publicul ». Dar tocmai un atare coeficient se dovedește greu de determinat la Marcuse, deoarece autorul *Omului unidimensional* pare a cultiva, deliberat, ambiguitatea.

Herbert Marcuse s-a năcut la Berlin, în 1898. Studiile și le-a terminat la Freiburg în Germania, unde l-a avut profesor pe Heidegger. Emigrează, în 1934, în Statele Unite. Douăzeci de ani mai tîrziu, devine profesor la Brandeis University. Printre cărțile sale se numără: *Reason and Revolution* (Rațiune și revoluție), 1941; *Eros and Civilisation* (Eros și civilizație), 1955; *Soviet Marxism* (Marxismul sovietic), 1958; *The One Dimensional Man — Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society* (Omul unidimensional — studii despre ideologia societății industriale avansate), 1964. Lor li se adaugă, de asemenea, un impresionant număr de conferințe și articole, deopotrivă concludente pentru poziția filosofică a lui Herbert Marcuse. Marcuse nu s-a ocupat în mod special de studiul problemelor de estetică. Totuși, unele pasaje din *Rațiune și revoluție*, din *Eros și civilizație*, și mai ales din *Omul unidimensional*, se referă direct la diferite probleme privind locul și rolul artei în societate în general și în societatea contemporană în mod deosebit. Pentru a le înțelege sensul, e necesar să parcurgem un drum destul de complicat, urmărind modul cum s-a cris-

talizat și implicațiile sociale pe care le-a cunoscut sau le cunoaște astăzi filosofia lui Herbert Marcuse.

De formație intelectuală germană, Herbert Marcuse a « frecventat » cu predilecție opera lui Hegel, opera lui Marx, opera lui Freud și opera lui Heidegger. Influența acestor mari personalități filosofice se resimte permanent în structura sistemului său de reflecție. Cine cunoaște, fie și aproximativ, gândirea fiecăruia din cei patru cugetători, își va da, probabil, mai ușor seama de ceea ce poate să însemne « teoria socială », a lui Herbert Marcuse iar, pornind de aici, va putea înțelege și sensul concepțiilor sale estetice. Ne aflăm « în fața » unor sisteme filosofice ireconciliabile, total opuse unul celuilalt. A te revendica de la Marx exclude, prin forța împrejurărilor, posibilitatea de a mai fi freudist, de a-l accepta, totodată, pe Hegel, ori de a fi de acord cu Heidegger. A te revendica de la Freud exclude, prin forța împrejurărilor, posibilitatea de a rămâne marxist, hegelian și, în același timp, « discipol » al lui Heidegger. A te revendica de la Heidegger presupune un număr impresionant de dificultăți, de același grad, în vederea conservării « legăturii » cu Marx, Hegel și... Freud. Herbert Marcuse a încercat, parcă, să împace apa cu focul. Dincolo de aceste prime influențe se întrevăd în opera lui Herbert Marcuse și altele, de importanță oarecum secundară, dar nicidecum neglijabile. E vorba, în primul rând, de Erich Fromm, autor, printre altele, și al unei lucrări intitulată *Escape from Freedom* (Fuga de libertate, 1941), de Th. W. Adorno și Max Horkheimer, coautori ai studiului, început încă din timpul războiului și publicat în 1947, sub titlul *Dialektik der Aufklärung* (Dialectica iluminismului).

În *Fuga de libertate*, Fromm încearcă să demonstreze că specific condiției umane în societățile de consum ar fi un invizibil conformism. Ne conformăm cu toții necesităților de ordin social, economic și cultural, așa încât, fiecare trebuie să facă ceea ce fac și ceilalți. Puțin importă dacă ai sau nu dreptate atunci când întreprinzi o acțiune. Important este să obții aprobarea grupului din care faci parte și să respecti regulile după care el se conduce.

Timorat de riscurile și răspunderea pe care le implică libertatea, omul de astăzi — notează Erich Fromm — se găsește în situația paradoxală de a fugi de libertate. După ce secole de-a rindul a luptat cu prudență și tenacitate pentru a-și cuceri libertatea de manifestare atât de mult visată, el ajunge acum să se convingă că practic aceasta nu-i folosește la nimic. Pentru a se simți bine, pentru a trăi confortabil, fiecare dintre noi — crede Fromm — are nevoie să refuze libertatea, să se supună constrângerilor colective. Faptul că pretutindeni în « societatea industrială » domină « legea modei » nu poate să dovedească

decît un invizibil conformism ce stăruie la toate nivelurile vieții sociale, o invizibilă « *fugă de libertate* » și de răspundere. Aceleași idei le găsim și în *Dialectica iluminismului* a lui Adorno și Horkheimer. Iluminismul — subliniază cei doi autori — « a urmărit întotdeauna să alunge din oameni teama și să-i facă propriii lor stăpîni. Însă pămîntul, chiar atunci cînd a ajuns să strălucească splendid sub impulsurile triumfalei învățăături, s-a dovedit tot nefericit ». Programul iluminismului era de a elibera lumea de magie. Dar iată că, eliberînd lumea de magie, iluminismul creează o nouă magie. Am scăpat de spaima forțelor supranaturale și am ajuns să ne înspăimîntăm de propriile noastre produse, de propriile noastre instituții, de propriile noastre legi. Capitolul intitulat *Industria culturală* din *Dialectica iluminismului* constituie o demonstrație convingătoare că în condițiile cinematografului și radioului, publicul este supus unui proces de standardizare ale cărui consecințe încă nu se pot prevedea.

Totul devine subordonat consumului. Se consumă, în cantități impresionante, tot mai multe clișee estetice, morale, politice, publicitare — cărți, piese de teatru, filme, emisiuni de radio, se consumă meciuri de fotbal și « accidente de circulație ». Plasat într-un atare context social, omul contemporan manifestă o insațiabilă sete de noutate. Nevoia de noutate generează continuu neliniștea. Necesitatea de a fi tot timpul în posesia celor mai noi clișee, a celor mai noi « standarduri » presupune, întotdeauna, o situație în care spiritul inventiv și versatil e subordonat obligației de adaptare la situațiile ce se creează. Un uriaș consum de energie mentală are loc în cadrul « societății industriale ». Dacă traducem acest consum în « tensiune psihică », vom vedea că nu numai viața materială, dar și viața psihică a « societății industriale » obligă la integrare, obligă la adaptare. Cine nu se adaptează e dat la o parte, fiind socotit un « nevropat », un ins ce « sfidează regulile jocului ». Putem vorbi, astfel, despre « existența neautentică » pe care omul contemporan e obligat s-o ducă. Schimbările ce se măsoară, în momentul de față, la nivelul întregii societăți, în ritmul orelor, altădată, în lumea preistorică, se măsurau în ritm de milenii. Acumulăm enorme experiențe afective paradoxale și dezordonate. Din perspectiva acestor experiențe trebuie urmărit colocviul dintre diversele generații, colocviul dintre fiecare element al « mulțimii » și « mulțimea » ca atare, colocviul dintre partea noastră *publică* și partea noastră *privată*. Peste tot vom întîlni aceeași lipsă de solidaritate și înțelegere. Trăim cu toții « durerea mută » de a acționa sub același « semn », după aceleași reguli și în cadrul aceleiași « mulțimi », fără a ne putea, totuși, adapta unul altuia. Aceasta explică anticonformismul de masă propriu societății europene și americane

de la mijlocul secolului XX. Toți ne revoltăm împotriva nedreptăților, împotriva statu quo-ului, dar ne revoltăm după aceleași clișee, după aceleași standarduri.

Anticonformismul la proporții de masă nu mai este, însă, anticonformism. El se dizolvă, el devine un conformism de alt tip decât cel tradițional, dar, oricum, conformism. Unii autori sînt de părere că ne aflăm în fața unui fenomen manieristic evident. Manierismul presupune, după cum se știe, efortul de a fi original, prin folosirea abilă a procedeelor, a schemelor, a clișeeilor la modă la un moment dat. Manierismul e, prin excelență, «anticritic». Și nu întîmplător în secolul XX, spiritul critic, principalul atribut al iluminismului, «trăiește» în dizgrație.

Apatia și indiferența sînt atitudinile predominante.

Desigur, referirile la influențele ce se fac simțite în structura oricărei personalități culturale se cer studiate nu pentru a pune la îndoială originalitatea acesteia, ci pentru a o localiza mai bine într-un context spiritual determinat, pentru a-i stabili, pe cît cu putință mai exact, adevăratul profil. În cazul lui Marcuse, mi se pare firească, pentru înțelegerea poziției sale filosofice complicate, o asemenea analiză sistematică, pornind de la surse.

Hegel l-a inspirat mai întîi pe Marcuse în fundamentarea «teoriei» sale «sociale» prin importanța pe care o acordă negației ca «moment» al devenirii. Cunoscuta poziție hegeliană din *Filosofia dreptului*: ceea ce este real nu poate fi decât rațional, își găsește în *Reason and Revolution* o interpretare nu mult diferită de cea marxistă. Realul, ca totalitate, rămîne, fără îndoială, etern rațional. Dar diversele momente ale realului, ceea ce este dat simțurilor, ipostazele sub care realul se «fenomenalizează» permanent, nu pot fi întrutotul raționale. Rațiunii noastre, în acest caz, nu i-ar mai rămîne decât să accepte lucrurile așa cum sînt, iar efortul cunoașterii ar apare inutil. Adevărul este că rațiunea se află într-o neîncetată situație de revoltă împotriva datului. Adevărul este că rostul rațiunii se justifică prin veșnica negare de către noi a lumii reale. Atitudinea rațională față de lume presupune permanent negarea ordinii constituite, forțarea devenirii, anticipînd ceea ce încă nu există, ceea ce încă nu poate fi conceput, așadar, drept «real». Negația realului presupune, prin urmare, depășirea realului. Or, tocmai aici se află unul din principalele puncte slabe ale filosofiei lui Hegel. Marele dialectician, fascinat de opoziția dintre concepte, de posibilitatea acestora de a trece unul în celălalt, de strania neliniște a devenirii, a «pierdut pe drum» însăși esența negației. Identificînd raționalul cu realul, Hegel nu face decât să exalte ordinea constituită, aidoma celor mai conformiști metafizicieni. Experiența dovedește că nici un aspect

al realului, luat în sine, nu poate fi acceptat integral ca rațional. Orice aspect al realului determină, după Marcuse, opoziția rațiunii, determină negația lui de către rațiune. Aici Marcuse găsește incontestabilul merit istoric al operei lui Marx, operă esențialmente revoluționară, dezvoltînd pe plan social filosofia opoziției, filosofia imposibilului acord de timp dintre noi și lume. Opera lui Marx a cunoscut un drum istoric atît de strălucit, deoarece concepe libertatea umană ca infinită, ca situație ce nu poate fi obținută « deodată », ca relativ triumf al rațiunii asupra realității, ca vremelnică depășire umană a realului. Filosofia lui Marx a rezistat timpului — crede Marcuse — pentru că s-a fondat pe convingerea că gîndirea va fi mereu capabilă să se opună forțelor ce o condiționează și să le depășească, fiindcă s-a fondat pe convingerea că adevărul constă exclusiv în negarea stării de lucruri constituite, în negarea oricărui statu quo. Din acest punct de vedere, istoria filosofiei e pasibilă de interpretare pe linia a două direcții fundamentale — una urmărind gîndirea în efortul său de a se acomoda la ordinea socială constituită, alta urmărind gîndirea în efortul său de a depăși realul, de a modifica statu quo-ul. În ciuda admirației sale pentru Marx, însă, Marcuse procedează, în *Eros and Civilisation* mai întîi, apoi în *The One Dimensional Man*, la o analiză a societății occidentale de azi, în spiritul lucrării lui Erich Fromm: *The Sane Society*.

Pe timpul lui Marx — opinează Marcuse — condițiile societății europene erau cu totul altele decît cele de acum. Stadiul de dezvoltare a societății industriale de atunci permitea găsirea mijloacelor necesare depășirii statu quo-ului în însuși mediul ambiant stimulînd spiritul critic, atitudinea negatoare. Pentru acele timpuri, postulatele sociale ale marxismului se dovedeau pe deplin valabile. Acum, însă, lucrurile s-au schimbat: societatea industrială occidentală a ajuns la un asemenea grad de dezvoltare, că fiecare dintre elementele ei, în devenirea sa vertiginoasă, ne « invadează » existența personală. Volumul colosal al producției, volumul colosal al obligațiilor noastre de ordin social, volumul colosal al forțelor politice care acționează la orizont întunecă totul, punînd sub semnul întrebării însăși posibilitatea omului de a le mai putea domina cu ajutorul rațiunii. Individul uman a ajuns un fel de instrument, sau mai degrabă o « jucărie » a propriilor sale produse. S-a creat o situație paradoxală: în loc ca producția să se adapteze trebuințelor individului, asistăm la procesul opus — de adaptare a individului la producție, la nevoile producției. De unde inițial producția reprezenta un mijloc de « eliberare umană », un mijloc de satisfacere relativă a plăcerilor, în momentul de față se întîmplă exact contrariul: producția tinde să se identifice tot mai mult cu principiul freudian al « realității », opu-

nindu-se « principiului plăcerii ». Omul contemporan experimentează pe cont propriu noi formule de « refulare ». Devenită scop în sine, producția a restrâns sfera libertății, lărgind-o, în schimb, pe cea a obligației. Toți sîntem niște obsedați — notează Marcuse în *Eros and Civilisation* — de ideile randamentului și ale rentabilității. Timpul liber a început să fie « vîndut la preț de speulă » pentru satisfacerea acelor plăceri pe care actuala stare de lucruri nu numai că nu le poate « asigura », dar le și reduce, prin antrenarea noastră progresivă în activitatea de producție, în sistemul complex al activităților sociale diverse. Activitatea productivă, relațiile sociale de tot felul ispitesc astăzi individul într-o asemenea măsură, încît el își trădează pînă și datoriile sale individuale elementare — cele biologice bunăoară — afirmîndu-se ca un « alienat » aproape complet. Erotismul frenetic, diversele perversiuni ce și-au făcut apariția masiv în viața occidentală contemporană, persistența deliberată și « ostentativă » a unui număr impresionant de oameni în vulgar, în promiscuitate, în zonele altădată concepute ca aparținînd inumanului sau dezumanului, sînt efecte ale acestei situații specifice, de « alienare » cvasitotală a omului occidental; sînt, de altfel, singurele forme posibile de evadare din context a individului subordonat producției, subordonat tehnicii; altele nu pot fi întrevăzute. Omul își declină astăzi capacitatea de a « pătrunde » în rosturile societății, de a se opune societății, de a nega societatea. Destrucția și alterația, viciul, păcatul, refuzul logicii, isteria provocată, abandonul confortului, inițierea în tehnicile uitării de sine se definesc drept plăceri ale « societății industriale avansate ». Pentru marii iluminiști ai trecutului, pionieri ai civilizației burgheze, rațiunea reprezenta arbitrul suprem al comportamentului social; rațiunea stătea atunci la baza oricărei politici, a oricărei morale, a oricărei cunoașteri, a oricărei acțiuni. Astăzi, în variantele sale pragmatice, convenționale și logico-simbolice, rațiunea se disociază neîncetat de ordinul umanului, abandonîndu-și funcția de ghid social. Reflecția începe a fi suspectată tot mai mult de diversiune, meditația de impotență și ambiguitate. În actuala sa fază de dezvoltare, societatea industrială nu mai poate genera acele forțe menite a o nega și depăși. Gîndirea trăiește acum privată de facultățile sale critice revoluționare: *negația și opoziția*. Gîndirea tinde acum a se lichida pe sine ca instrument de înțelegere, transformîndu-se într-un mijloc de execuție la dispoziția producției, a tehnicii, a mașinilor. Altădată se putea opta între a accepta sau a refuza realitatea. Astăzi, nu mai avem ce alege. Trebuie să acceptăm realitatea. Omul a fost redus la o singură dimensiune: *acceptarea*. Societatea contemporană — scrie Marcuse — ne obligă s-o acceptăm. Și tocmai de aceea societatea contemporană a devenit irațională și

« totalitară ». « Productivitatea sa urmărește distrugerea facultăților și exigențelor umane fundamentale. Pacea sa e menținută de constanta amenințare a războiului, dezvoltarea sa se bazează pe represiunea împotriva celor mai autentice posibilități de luptă pentru existență pașnică — individuală, națională și internațională ». Societatea contemporană practică cel mai crunt totalitarism. « Prin modul cum și-a organizat baza tehnică societatea industrială tinde a fi totalitară. Termenul « totalitar » — continuă Herbert Marcuse — nu se aplică numai la organizațiile politice teroriste ale societății, ci și la modul de organizare tehnico-economică a acesteia, prin care nevoile reale ale oamenilor sînt manipulate în interesul vădit al realității constituite. Nu numai o formă specifică de guvernămînt sau un sistem al partidelor pot fi totalitare, ci și un sistem specific de producție și distribuție, întrutotul compatibil cu o pluralitate de partide, ziare și forțe ce se contrabalansează ».

Caracteristic « societății industriale avansate » — practicînd tipul de dictatură fără dictatori, se arată a fi — susține Herbert Marcuse — faptul că ea nu găsește în sine nici forțele raționale, nici cele sociale pentru a se nega și depăși. « În lumea capitalistă au existat și există încă cele două clase fundamentale. Totuși, dezvoltarea capitalistă a alterat structura lor într-un asemenea grad încît ele nu mai apar azi ca agenți de transformare istorică. Interesul, preponderent, de conservare și îmbunătățire a statu quo-ului instituțional unește forțele antagoniste, de un timp încoace, în sferele cele mai avansate ale societății contemporane. Pe măsură ce progresul tehnic asigură avîntul și coeziunea întregii societăți, ideea însăși de schimbare calitativă trece pe un plan secundar, în confruntarea cu noțiunea realistă de evoluție non-explozivă. În imposibilitate să demonstreze complet ce factori sociali sînt disponibili, critica e constrînsă să se oprească la nivelul abstracțiunilor ».

Critica marcusiană a capitalismului contemporan se bazează, după cum nu ne-a fost greu să ne dăm seama, pe două elemente: *adevărul și iluzia*. Există, în tot ce spune Marcuse despre « societatea industrială avansată », o considerabilă cantitate de adevăr. Există, însă, cel puțin în aceeași măsură, și o interpretare forțată a faptelor. Un exemplu concludent ni-l oferă ideea exprimată de Marcuse cu privire la dispariția conflictelor de clasă în societatea capitalistă contemporană. Marile acțiuni greviste ale timpului nostru, marile acțiuni populare, inițiate și conduse de către clasa muncitoare, care au astăzi loc în lume — acțiunea revoluționară consecventă a mișcării comuniste internaționale — dovedesc, fără putință de tăgadă, contrariul a ceea ce susține Herbert Marcuse: accentuarea conflictului dintre clasele fundamentale ale « societății industriale avansate », atît europene cît și americane. Opinia formulată de către autorul

Omului unidimensional în sensul dispariției acestui conflict, cînd el apare atît de limpede, îl situează pe Herbert Marcuse într-o poziție cel puțin bizară. În ciuda gravelor acuzații aduse capitalismului contemporan, Marcuse pare a nu se putea împăca, totuși, cu gîndul că negația acestuia ar putea deveni adevărată. Datele sînt astfel prezentate, încît cititorul încearcă un sentiment specific, în care revolta împotriva stărilor de lucruri constituite se împletește cu o anume compasiune pentru faptul că ele fac obiectul negației noastre și că e mai bine să-l ascultăm pe filosof decît să ne amestecăm, noi înșine, în treburile complicate ale lumii, din moment ce tot nu putem face nimic.

Marcuse rămîne nu numai un gînditor captivant, dar și un scriitor talentat. Dincolo de argumentul logic, el apelează și la anumite efecte de ordin « sentimental ». Scrisul său funcționează intrucîtva și « afectiv ». Pe tot parcursul lecturii ai senzația că, deși filosoful îți vorbește despre ceva, te convinge totuși despre altceva. Prin însăși natura sa romantică, « teoria socială » a lui Herbert Marcuse se pretează la o asemenea alternare a adevărului cu iluzia, a realității cu ficțiunea, a certitudinii cu presupuziția. Ea seduce nu atît prin substanță cît, mai degrabă, prin efectele ei de suprafață. Cititorul își dă seama că a pătruns într-un sistem de referințe inexacte despre lume, dar acceptă convenția și merge, interesîndu-se de ele, pînă la capăt. Ca într-un roman de aventuri.

Dispariția conflictului dintre clasele fundamentale ale societății, imposibilitatea spiritului critic, sclavajul rațiunii într-o lume prin excelență tehnică și « străină » omului, aservirea treptată a individului de către ceea ce e considerat drept « stare de lucruri constituită », lipsa oricărei ieșiri din situația astfel creată, întrein la Marcuse un pesimism foarte sumbru.

Ce putem totuși face?

În ce putem totuși spera?

Să nu mai existe oare nici o posibilitate de depășire a stărilor deja constituite?

Să fim oare condamnați la sclavie perpetuă în slujba propriilor noastre realități? După ce ne-a pregătit îndelung pentru aceste întrebări, Marcuse își permite, în *Omul unidimensional*, doar cîteva... sugestii. Singura speranță ce ne rămîne privește, după el, acele elemente sporadice ale « societății industriale avansate » la care încă spiritul critic nu s-a tocit complet. Dincolo de bazele populare conservatoare ale societății capitaliste contemporane apare substratul repudiaților și « străinilor », al opri-maților și persecutaților de diferite rase și culori, — neocupații și incapabili de lucru. Ei rămîn în afara procesului de producție. Viața lor reprezintă cea mai imediată și cea mai reală cerință de a pune capăt instituțiilor și condițiilor intolerabile. De aceea, opoziția lor e revoluționară, chiar atunci cînd nu sînt conștienți

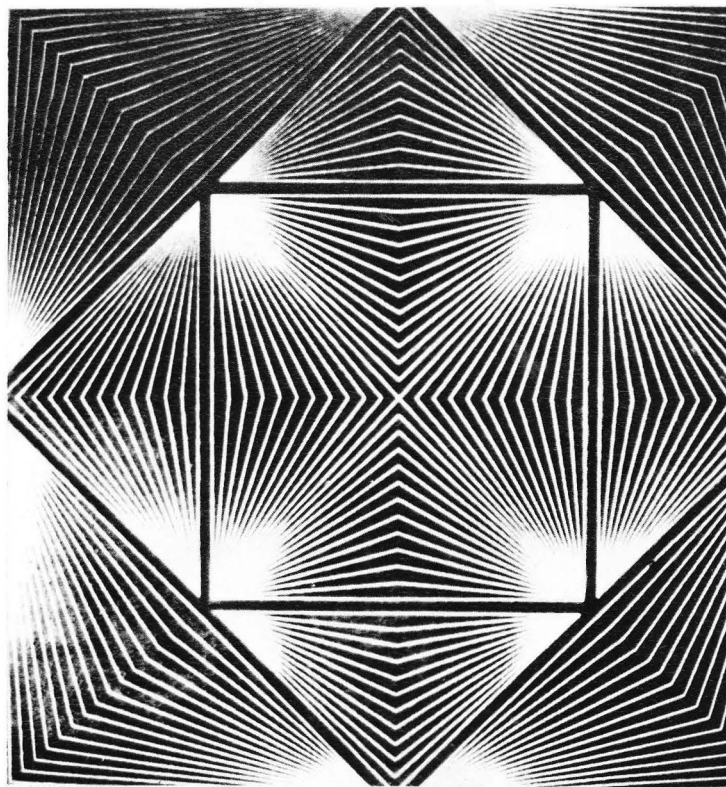
de asta. Opoziția lor izbește sistemul dinafară, așa încît ea nu mai poate fi constrînsă de sistem; e o forță elementară ce violează legile jocului, făcînd astfel dovada că e un joc trucat. « Cînd se adună și coboară în stradă, fără arme, fără protecție, pentru a cere cele mai elementare drepturi civile, oamenii din aceste zone ale populației sînt înfrunțați cu cîini, pietre și bombe, cu închisoarea și cîmpurile de concentrare, sînt amenințați cu moartea. Dar forța lor impresionează cu ocazia fiecărei demonstrații pentru victimele legii și ale ordinii. Faptul că ei încep să refuze participarea la joc poate însemna începutul unui sfîrșit de eră ».

Marcuse ignoră astfel principalele forțe revoluționare ale societății capitaliste contemporane: mișcarea muncitorească organizată, condusă de către partidele comuniste, mișcările de independență națională, prezentîndu-le — printr-o ingenioasă construcție de argumente — ca iremediabil dizolvate. Atenția filosofului se îndreaptă spre zonele lăaturalnice ale societății, unde funcționează mai mult impulsul revoltei decît conștiința de clasă, spre mișcările anarhiste, spre nihilistii de toate nuanțele, cărora le întrevade, generos, un viitor falnic. Paradoxul gîndirii sociale marcusiene apare în toată splendoarea lui: societatea industrială avansată a încetat să genereze forțele care să-i pregătească negația, depășirea; totuși societatea « industrială avansată » produce forțele care îi pregătesc propria-i negație, propria-i depășire. Acestea însă nu sînt mișcările revoluționare organizate, ci acțiunile de protest sporadice, forțele sociale anarhiste și nihiliste.

Marcuse observă, pe bună dreptate, că societatea capitalistă occidentală de astăzi, totalitară prin structura ei, se dovedește « integral ideologică ». Ideologia capitalistă acționează, în momentul de față, nu numai la nivelul ideilor, nu numai la nivelul filosofiei și al științelor umanistice, dar și la nivelul producției, al moralei, al administrației, al întregii realități capitaliste. Pasul săvîrșit în direcția adevărului îi servește însă autorului pentru o demonstrație la fel de ingenioasă ca și cea anterioară, dar totalmente sterilă. El consideră că ideologiile de clasă nu mai sînt posibile astăzi, iar ideologia revoluționară a degenerat în ideologie burgheză. Sfîrșitul « ideologiilor parțiale » înseamnă începutul « ideologiei globale ».

Concepută în spiritul unor influențe contradictorii, gîndirea lui Herbert Marcuse se dovedește astfel ea însăși un sistem contradictoriu, o filosofie paradoxală, afirmînd, pe toate planurile și la toate nivelurile, negația integrală. Cu toate că sîntem paralizați de facultatea de a nega și depăși starea de lucruri actuală, nu putem totuși accepta lumea în care trăim. Arta lui Heidegger, de mînuire abilă a raționamentului, pentru a demonstra, dacă e necesar, fie și imposibilul, pare a fi fost însușită perfect

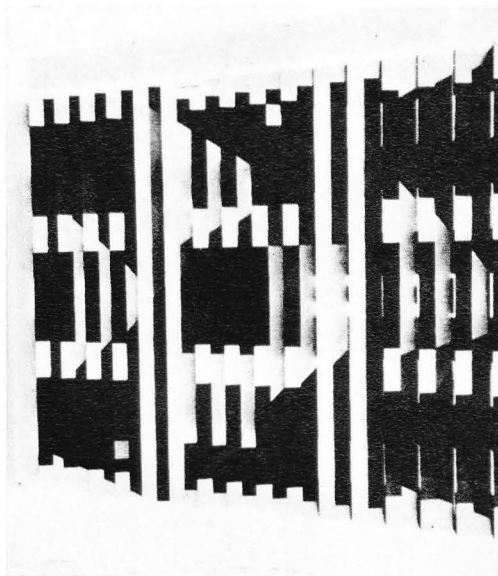
1. Richard Anuszkiewicz:
Diviziune de intensitate.
2. Carlos Cruz-Diez:
Physichromie nr. 1/969.
3. Yaacov Agam:
Aparență.



1

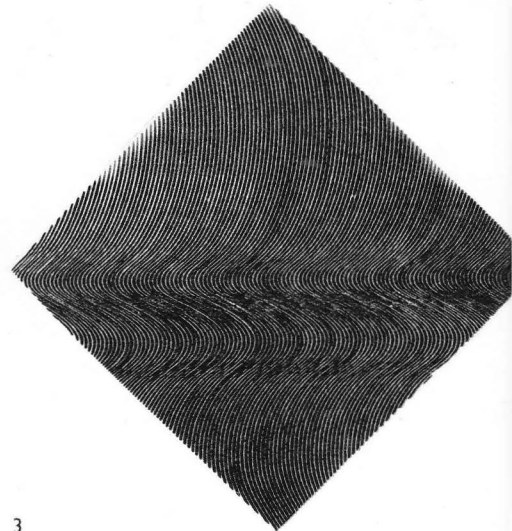
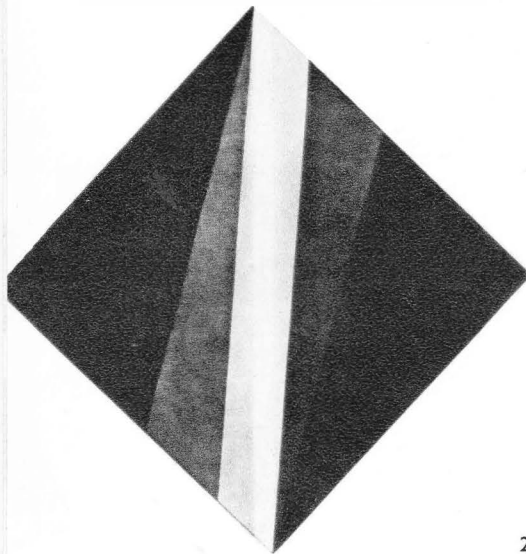
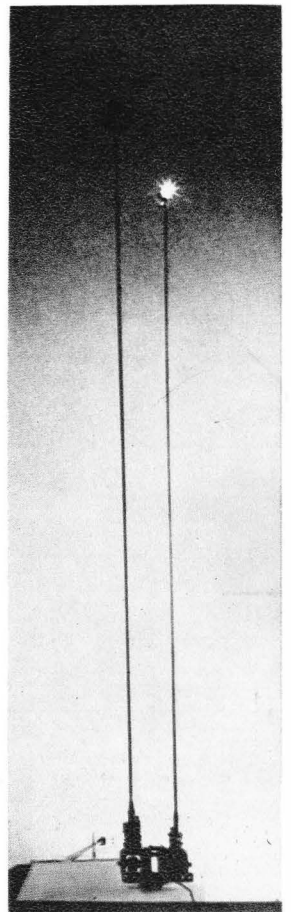


2



3

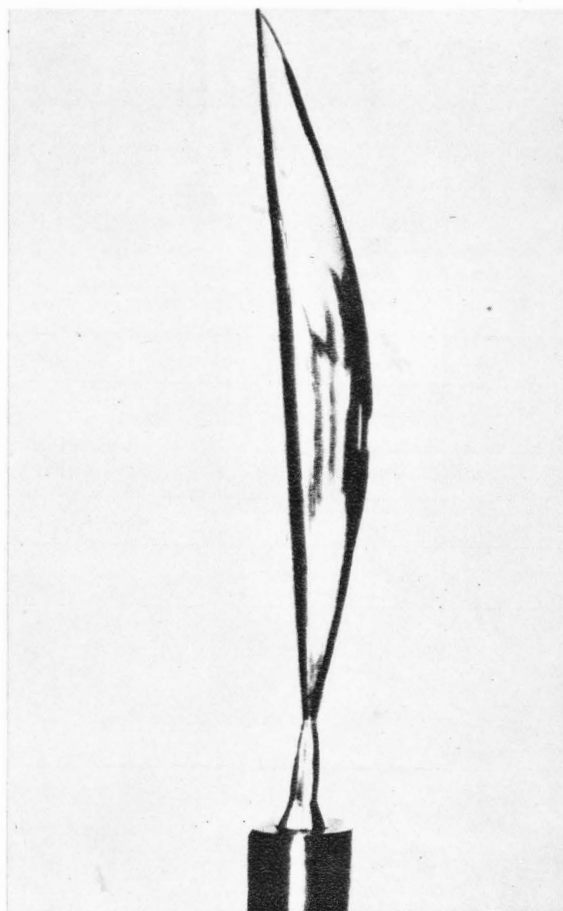
1. Takis: Semnal.
2. Max Bill: Concentrare către lumină.
3. Bridget Riley: Creastă.



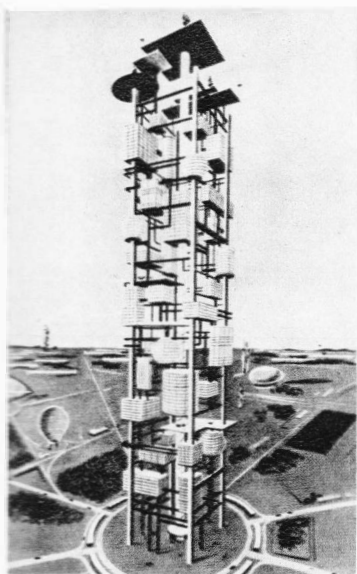
*Dacă într-un asemenea context
de preocupări
și căutări opere ca:*

1. « Pasărea în spațiu »
a lui Brâncuși
2. « Proiect pentru
orașul cibernetic »
de Nicolas Schöffer
3. « Proiectul turnului cibernetic
de lumină al Parisului »
de Nicolas Schöffer

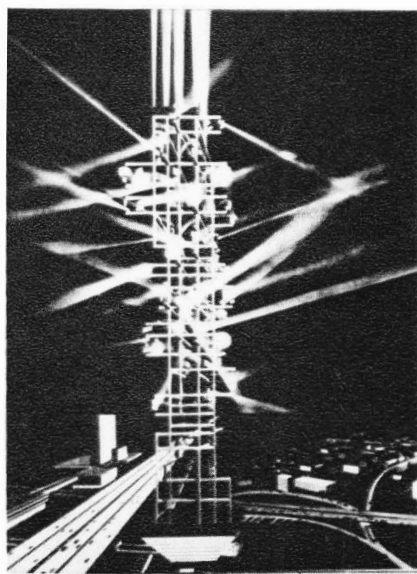
*și multe alte monumente
ale artei secolului XX
își găsesc o firească
posibilitate
de integrare estetică
și artistică,
devin îngrijorătoare,
inclusiv din punct de vedere
social,
cazurile de « nonartă »
sau « antiartă »,
vizînd efectul efemer,
cultivînd monstruosul
sau chiar obscenitatea.*



1



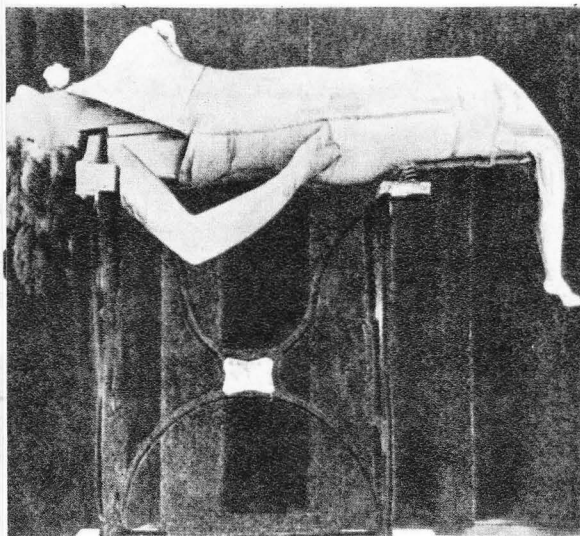
2



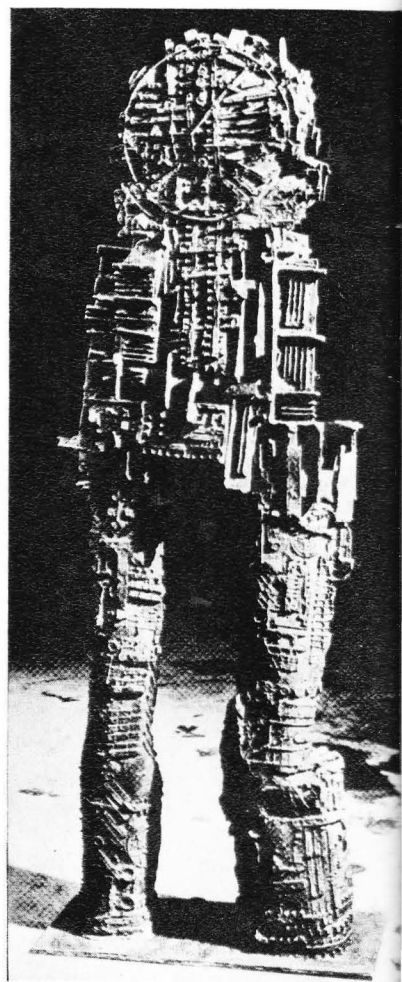
3

1. Un exemplu
de produs artistic
incompatibil cu actuala mișcare
pentru frumos din lume:
Edward Kienholz — Roxy.
Five Dollar Billy.

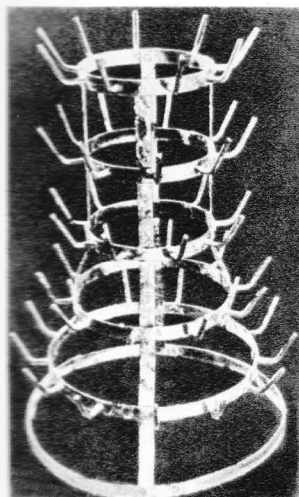
2. Cît de mult contrastează
această sculptură
a lui Eduardo Paolozzi,
intitulată
« Zeul japonez
al războiului »,
cu universul
de obiecte utile,
toate stînd sub semnul
impresionantei
« mișcări pentru frumos »,
caracteristică secolului XX.



1

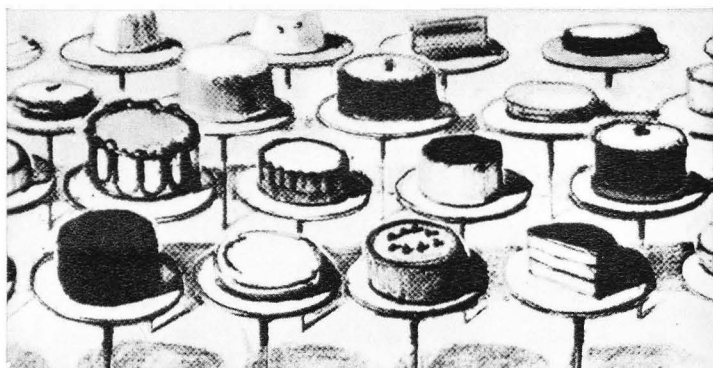
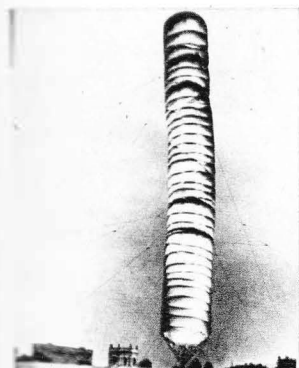


2



4

1. Marcel Duchamp: Rastel pentru sticle.
2. Jaracheff Christo: Ambalaj 56003.
3. Paul Harris: Woman in green goron (Femeia cu sarafan verde).
4. Yannis Kounellis: Expoziție cu cai.
5. W. Thiebaud: Prăjituri.
6. George Segal: Cuplu sub scară.

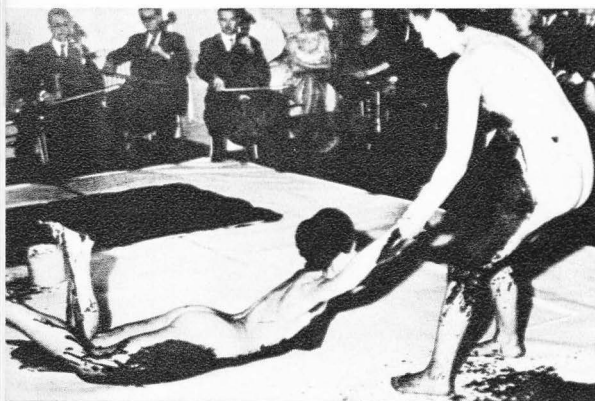


5



6

Obscenitatea constituie astăzi coordonata principală pe linia căreia se profilează fenomenul „nonartei”. Găsim aici, fără îndoială, unul dintre cele mai sigure indicii cu privire la decadența culturii și artei burgheze contemporane.



1. Yves Klein: Ceremonia picturii.
2. Duane Henson: Supermarket Lady.
3. Allen Jones: Numărul I (« Ce vrei să spui, ce vrei să spui »).
4. Duane Henson: Bunny.
5. Este exploatată atitudinea obscenă mai ales în cadrul reclamei, cu scopul de a provoca, de a atrage atenția, prin « ineditul » ei, asupra unui lucru pe care firma are interes să-l comercializeze.



2



3

4



5

Pe fondul marilor frământări
specifice lumii contemporane,
se disting câteva cazuri
de degenerare a artei
— și nu numai a artei —
deosebit de nocive social.
În legătură
cu funcția lor negativă,
se cere
să fim permanent conștienți.
În societatea capitalistă contemporană,
principiul consumului
este cel care primează pretutindeni.
Valoarea oricărui
produs cultural
depinde de capacitatea lui
de a se face « consumat ».
Timpul liber
al unor uriașe mase
de oameni e redus, astfel,
la o singură dimensiune
— aceea de timp destinat consumului
unor produse spirituale facile.
Reclamele, muzica ușoară, comics-urile,
filmele polițiste, faptele diverse
— iată câteva « motive »
în sensul cărora
timpul liber
ajunge să fie consumat
de către « omul-masă » specific
societății
capitaliste contemporane.

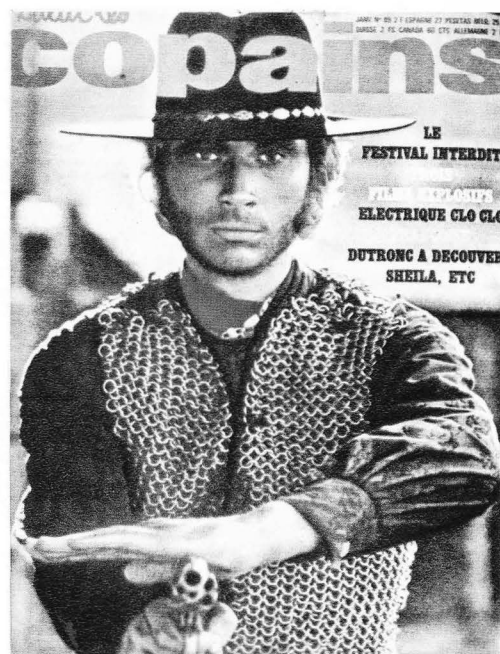


1

1. Aspectul promiscuu al unei plaje
situată undeva în Franța.
2. Și, tot pe plajă...



2



1

1. Fata și revolverul
— două elemente
asupra cărora
cinematografia
și televiziunea
occidentală
contemporană
insistă
tot mai mult,
cu efecte morale
și sociale
dintre cele mai nocive.
2. Coperta
unei reviste
care anunță
trei filme
explozive.
3. Tărimurile exotice
invită
să fie vizitate.
Reclamă pentru
« evadarea
din cotidian ».
Veniți cu noi
în vacanță !



3

de Herbert Marcuse. A refuza lumea, rațional sau nu, organizat sau nu, se traduce prin « depășire ». Dar cum să refuzi ceva despre care nu-ți poți da seama că merită refuzat? În spiritul unor atari idei, tineretul *beatle* și *hippy* declară că, prin comportamentul său, protestează. Nimeni nu știe, însă, de ce protestează și împotriva cui protestează. Problema « negației totale » rămâne, la Herbert Marcuse, extrem de confuză. Pe autorul *Omului Unidimensional* nu-l interesează altceva decât faptul că lumea de astăzi nu ne mai poate satisface. Dar lumea de astăzi se împarte în orânduri sociale diferite. Vorbind despre « societatea industrială avansată », Marcuse pune pe același plan capitalismul și socialismul. Atribue ambelor orânduri aceleași defecte, cu foarte mici diferențe. Coeficientul de confuzie, semănat în rîndurile cititorilor, prin cărțile lui Herbert Marcuse, nu pare a fi astfel, deloc neglijabil. Evident, prin aceasta, și nu numai prin aceasta, Marcuse îl trădează pe Marx, a cărui apologie o făcea inițial, apărînd indirect — și poate fără să-și dea seama — capitalismul de cel mai temut critic al său, de singurul său negator real. Chiar în cadrul societății capitaliste, imperativul « negației totale » nu prezintă suficiente « garanții » de acceptare. « Negația totală » anulează însăși ideea de progres. Ea presupune întotdeauna nimicirea, exterminarea unuia dintre opuși. Marx arăta însă în *Manuscrisele economico-filosofice* din 1844, că negația, în general, presupune suprimarea negatului de către negator și, prin aceasta, depășirea lui. Negația dialectică presupune negarea parțială a negatului și conservarea esenței sale viabile. Negația dialectică se identifică prin aceasta, cu spiritul critic, presupunînd o sinteză superioară a negatului și negatului, pe linia a ceea ce acesta din urmă prezintă viabil, pozitiv. Negația dialectică indică întotdeauna o situație de progres, o îmbogățire, posedînd sensul ascendentului și al revoluției: negația dialectică indică depășirea, prin înțelegerea situației negate. « Negația totală » implică « neantizarea » negatului, depășirea lui printr-un act de suprimare integrală, ale cărui consecințe nu pot fi prevăzute. « Negația totală » implică aventura. Ea poate să însemne și o situație superioară celei anterioare actului negării, dar și una inferioară. « Negația totală » e anticritică, anarhică și nihilistă. Herbert Marcuse ne dă încă o dovadă de inconsecvență, postulînd « negarea totală » a unei societăți care a anulat spiritul critic, înțelegerea, rațiunea. Mișcările sociale sporadice inspirate de filosofia lui Herbert Marcuse poartă amprenta tuturor acestor contradicții ale operei sale. În ciuda numărului impresionant de revendicări juste pe care le agită, el practică spiritul de frondă, ignorînd restul forțelor progresiste în cadrul societății capitaliste occidentale, negînd lumea în totalitatea ei, postulînd destrucția integrală și spiritul anulator fără limite. Dar, după cum remarcă odată

Victor Hugo, « ura nu-i inteligență, iar negatorii nu sînt critici ». Atari « mișcări sociale » țin mai mult de domeniul aventurii și mai puțin de domeniul revoluției. Așa se explică eșecul și tragedia lor permanentă.

Ca forțe « perturbatorii », aceste mișcări, însă, posedă o semnificație certă și nu pot fi trecute cu vederea, cu atît mai mult cu cît fac parte și se integrează în ansamblul de factori ce macină societatea capitalistă contemporană. În măsura în care filosofia lui Herbert Marcuse « stă la baza lor », ea însăși nu poate fi ignorată, ea însăși se cere înțeleasă în tot pitorescul și în toată naivitatea ce, în bună măsură, o caracterizează.

Ideile estetice ale lui Herbert Marcuse vor trebui urmărite tocmai din perspectiva acestui sistem complicat de contradicții ce caracterizează ansamblul operei sale. După Marcuse, arta a reprezentat întotdeauna o formă de evadare din cenușul stărilor de lucruri constituite, din orizontul meschin și monoton al statu quo-ului. Marile opere literare și artistice ale trecutului s-au definit, prin excelență, ca alternative, concepute în spiritul eternei aspirații umane spre libertate, pentru un prezent ce se cerea depășit. Marile opere literare și artistice ale trecutului se identificau cu idealul, posedau sensul superiorului, dispuneau de acea forță de contestație care le justifica în calitate de elemente indispensabile progresului. Arta de altădată se definea prin opoziție cu ceea ce numim obișnuit « realitatea ». Estetica vedea atunci în opera de artă « dimensiunea ideală a realității ». Toți scriitorii și artiștii europeni ne propun, timp de cîteva milenii, îndrăznețe proiecte umane. Arta și literatura trecutului se vroiau mereu altceva decît lumea plăcerilor comune.

Arta și literatura de astăzi nutresc însă ambiții inverse. Ele « vor » acum să fie « viața », să se identifice cu nevoia de plăcere momentană a individului, să satisfacă « cerințele publice », să « placă ». Scriitorii și artiștii își concep astăzi operele în funcție de legea cererii și ofertei, de nevoile « pieței ». Valorile estetice sînt astfel degradate, fiind tratate după principiile oricărei mărfi ce trebuie vîndută. Asistăm în zilele noastre la o operațiune fără precedent, de corupție a unora dintre cele mai importante forțe de contestare a statu quo-ului de care a dispus vreodată omenirea: literatura, artele plastice, teatrul, muzica. Totul este transformat în marfă: spectacolul, tabloul, cartea, filmul, concertul. Marile capodopere ale artei și literaturii de odinioară au ajuns să fie astfel prelucrate, ajustate, reduse la ediții acceptabile, vehiculate sub formă de reproduceri, ecranizate, încît nu le mai rămîne nimic contestatar, critic. Ne « amuzăm » de lumea lui Dostoievski și Tolstoi, de romanele lui Balzac și Stendhal, reduse la simple narațiuni melodramatice în cadrul edițiilor de interes popular. Pentru televiziune, film, teatru, conflictele tragice care asigurau forța de contestație a

marilor opere de altădată, sînt dirijate, prin mijloace tehnice, spre un deznodămînt convenabil.

Datorită uriaşului progres tehnic la care sîntem martori, actul de cultură cade în cotidian, pierde acea notă de sărbătoare, de ieşit din comun, ce l-a caracterizat pe parcursul istoriei. Putem spune că în aceste condiţii, cultura, ca atare, dispare, după cum dispar, de asemenea, arta şi literatura, în sensul lor superior, pe care îl posedau pînă mai ieri. Arta şi literatura actuală se deplasează, tot mai mult, spre un hedonism frenetic, reglabil pe căi birocratice, comercializabil la toate dimensiunile sale. Tot mai rare devin cazurile cînd cineva încearcă să conteste, într-un fel sau altul, prezentul. Dacă arta, vehiculată prin noile mijloace de comunicaţie, îşi propune să cuprindă o sferă cît mai largă de gusturi şi preferinţe, arta de avangardă se afirmă pe linia ermetismului total. Şi o direcţie şi alta presupun evadarea pasivă din real, absenţa spiritului constructiv. Şi una şi alta sînt « unidimensionale ». Ce ieşire poate fi întrevăzută? Nici una. Totul a fost corupt . . . Ca estetician, Marcuse pare un incorigibil pesimist. Pesimismul său rămîne însă nefondat, cîtă vreme, totuşi, literatura şi arta există sub o multitudine de aspecte, dintre care unele vin să conteste, evident, actuala noastră condiţie. Şi trebuie să recunoaştem că literatura şi arta contemporană autentică se afirmă tocmai prin marele lor patos contestatar.

Depinde ce înţelegem prin contestaţie.

1968

STRUCTURALISMUL ÎNTRE MODERNITATE ȘI DESUETUDINE

148

A fost o vreme cînd structuralismul reprezenta totul, sau aproape totul, cel puțin în imaginația unora. S-a consumat atîta hîrtie pentru a se demonstra niște adevăruri pe care lumea le știa de secole, încît nici nu-ți vine să crezi. Analiza structurală nu reprezintă, fără îndoială, o cucerire modernă. Poate aducerea ei în discuție să stea întrucîtva sub semnul modernității. Cînd îi citești, însă, pe Michel Foucault, pe Claude Lévi-Strauss sau pe Jacques Lacan, nu poți să nu rămii uimit de caracterul « obișnuit » al adevărurilor pe care le enunță. Cînd a fost părăsită vreodată analiza structurală, la dimensiunea empirică a adevărilor sale, pentru a fi redescoperită în secolul XX? Și totuși, ca sistem de norme și ansamblu de premise, structuralismul a fost pretutindeni acceptat drept reală noutate — atît în materie de abordare filosofică a unor domenii ale socialului, cît și în perimetrul unor științe cu un obiect precis. Cum se explică, totuși, acest lucru?

Se cere, astfel, luată în discuție modernitatea și căderea în desuetudine, treptată, a uneia dintre orientările filosofice care, cel puțin în estetică, a făcut vogă. Pînă mai ieri, în Franța cel puțin, toți țineau neapărat să fie structuraliști. Chiar oameni care nu înțelegeau bine conținutul și sfera termenului de structură, cu toate derivatele sale, inclusiv acela de structuralist, se vroiau structuraliști. Mulți credeau că fenomenul literar și artistic nici nu poate fi explicat altcum decît « structuralistic », că toate contribuțiile anterioare, care nu se justifică în sensul exigențelor noii orientări, nu prezintă nici o valoare, sînt simple speculații. Pînă mai ieri, a fi structuralist, indiferent cum, indiferent de condiția intelectuală și formația culturală a autorului, reprezenta principala cheazășie de modernitate.

Noi discutăm foarte mult despre modernitatea unor manifestări culturale, dar avem prea puțin conștiința fenomenului sau fenomenelor intrate în faza opusă la ceea ce acceptăm prin modernitate, — intrare în faza de desuetudine.

Provenind din latina tîrzie, termenul de *modern* și-a păstrat, în majoritatea limbilor europene, o bună parte din încărcătura semantică inițială, desemnînd de obicei tot ceea ce este *de mod recent* sau tot ceea ce *apare* ca fiind *de mod recent*. Termenul de modernitate, derivat de la *modern*, desemnează, pretutindeni unde apare, condiția aceasta, de a fi *de mod recent*, de a fi — s-a interpretat mai tîrziu — *specific timpului de față, contemporan*, am spune noi astăzi.

De la cunoscuta ceartă, desfășurată sub auspiciile celei mai onorabile din instituțiile de cultură ale Franței, — cearta dintre antici și moderni — modernitatea sau mai degrabă condiția de modernitate a unor fenomene de cultură a fost mereu invocată și mereu pusă în discuție. Dacă accepțiunile termenului de *modern*, precum și ale derivatelor sale principale, printre care

și acela de modernitate, s-ar fi menținut numai în limitele lui « a fi de mod recent », unele manifestări legate de apariția și dezvoltarea structuralismului nu ne-ar apare acum atît de dificil de înțeles. Structuralismul s-a voit, mai întîi, o metodă de abordare a unor aspecte determinate ale realului. Coeficientul de relativ inedit al acestei metode ne-ar putea explica astăzi interesul pentru diferitele studii concepute în spiritul ei. Fiind o modalitate de « tratare » a domeniului culturii — fiindcă acest domeniu ne privește pe noi — relativ recent redescoperită, cum redescoperim atîtea adevăruri vechi — era firesc ca ea să stîrnească un incontestabil ecou în conștiința publică.

Structuralismul s-a voit, însă, într-un moment ulterior al existenței sale, mai mult decît metodă: s-a voit *atitudine* și s-a voit *filosofie*. Din instrument al filosofiei, din metodă de abordare filosofică, cu oarecare rezultate pozitive neașteptate, structuralismul caută să se impună acum, în cel de-al doilea moment important al existenței sale, ca filosofie: misterul cunoașterii, tainele adevărului rezidă în descoperirea și înțelegerea structurilor. Din acest moment, structuralismul devine aberație. Din acest moment, structuralismul se găsește implicat, dincolo de convingerile mărturisite ale unora dintre slujitorii lui, în lupta contemporană de idei, în conflictele ideologice proprii lumii de astăzi. Tot din acest moment, trebuie pusă în discuție și condiția de modernitate, revendicată de către toți structuraliștii. A fi modern, dintr-o atare perspectivă, nu mai înseamnă « a fi de mod recent », ci a te afla pe anumite poziții ideologice, a te încadra într-un anumit sistem de idei, reprezentări și mentalități cu privire la valoarea și sensurile unui context social determinat. Structuralismul, în această ipostază a sa, își exploatează condiția de « a fi de mod recent » în vederea susținerii sau combaterii unei poziții filosofice față de care nu ar fi avut altminteri nici un succes.

După o efemeră audiență publică în această calitate, structuralismul cade treptat, mai ales în ultimii ani, în desuetudine. *Desuet* reprezintă, după cum arătam, reversul lui *modern*. Termenul se referă la tot ce există fără ca să fie necesar din perspectiva devenirii ulterioare a realului. *Desuet* reprezintă ceva ce nu-și mai justifică rostul. *Desuet* se traduce întotdeauna — deși nu se suprapune complet — prin învechit.

Ca orientare filosofică, ca ideologie, structuralismul ne apare astăzi *desuet*. Analiza structurală își conservă, însă, ca instrument de lucru, unele posibilități de abordare a fenomenelor de cultură imposibil de suplinite prin altceva.

Nu știu dacă nu merită să insistăm puțin asupra sistemului de ambiții și obsesii specific structuralismului ca filosofie. După aventura iraționalistă de tip bergsonian, bazată pe convingerea că lumea nu poate fi cunoscută cu ajutorul rațiunii decît frag-

150

mentar și neconcludent, întrucît esența ei e totdeauna schimbarea, iar noi o abordăm, întotdeauna, cu ajutorul inteligenței, static, izolînd din devenirea generală a realului, pentru o durată determinată de timp, doar un aspect, pe care căutăm să-l înțelegem; după aventura iraționalistă de tip freudian, bazată pe convingerea că în obținerea adevărului rolul cel mai important îl dețin forțele obscure ale inconștientului, prezente în orice acțiune întreprinsă; după încercarea de reînviere a dialecticii de tip « poetic » à la Hegel, se impune tot mai mult, începînd din deceniul al patrulea al secolului XX, o nouă ambiție: aceea de a demonstra că dincolo de ceea ce noi considerăm devenire, schimbare, transformare, există un anumit suport stabil. A discuta despre acest grad de stabilitate a fenomenelor specifice lumii în care trăim, a cerceta lucrurile ținînd seama de gradul lor de stabilitate relativă, constituie premisa de la care a pornit structuralismul. Stabile sînt numai structurile. A cerceta structurile înseamnă a cerceta adevărul, a înțelege și stăpîni o anumită structură implică, de la sine, a înțelege și stăpîni un anumit adevăr. Ajuns la acest punct, structuralismul începe să fie realmente obsedat, mai departe, de problema structurilor. Ceea ce ignoră toți, sau aproape toți structuraliștii, este devenirea fenomenelor studiate. Marea ambiție a structuralismului a fost întotdeauna aceea de a ignora timpul, de a ignora devenirea. Or, tocmai datorită acestui fapt, structuralismul a căzut în desuetudine, prezentîndu-ni-se ca un nou tip, adaptat condițiilor specifice ale secolului XX, de mecanicism. În ciuda speranțelor pe care înșiși structuraliștii le nutreau, în ciuda speranțelor pe care publicul și le-a pus în structuralism, rezultatele obținute sînt extrem de palide. S-a ajuns, practic, exact acolo de unde s-a plecat. Ce rost a avut incursiunea întreprinsă? O aventură, de dragul aventurii, de bună seamă! O tentativă în plus, eșuată! Și multă, multă poezie! Și Lévi-Strauss, și Foucault, și Lacan s-au salvat numai prin talentul poetic pe care îl posedă. Multe pagini pe care le-au scris sînt captivante, sînt frumoase; multe ipoteze pe care le-au emis sînt seducătoare. Adevăruri noi, însă, e greu de spus că aduce vreunul. Chiar dacă Foucault își ascunde vocația de poet printr-un stil și prin niște formule ce par a viza rigoarea științifică, efortul în sine al celui care a scris *Les mots et les choses* stă sub semnul aceleiași zădărnicii, caracteristică tuturor ambițiilor lipsite de suport real, stă sub semnul speculației desăvîrșite.

Mai interesant este că, pornind de la unele poziții fundamentale ale marxismului și revendicîndu-se, de cele mai multe ori, de la Marx, ca de la un precursor apropiat, structuralismul, în toate variantele sale, a nutrit ambiția ascunsă de a fi ceva mai mult decît marxismul. Ultimul deceniu a ținut parcă să demonstreze precaritatea acestei ambiții. În ultimul deceniu struc-

turalismul a căzut, tot mai pronunțat, în desuetudine fără să fi realizat nimic, fără să fi însemnat nimic deosebit decât o tentativă speculativă facilă de înțelegere a complicatelor rosturi ale lumii de astăzi. Și, în timp ce filosofia lui Marx cuprinde și angrenează milioane și milioane de oameni în mișcări revoluționare vaste, menite a distruge structurile capitaliste existente, menite a distruge structurile sociale conservatoare existente, structuralismul intră, treptat dar sigur, în zonele a ceea ce se numește uitare.

Azi, deja el ne obligă, discret, să zîmbim.

În accepțiunea sa tradițională, termenul *criză* desemna o situație catastrofică, o situație în care un edificiu, indiferent de ce natură ar fi fost, trebuie să se prăbușească. Dintr-o atare perspectivă, situațiile de criză nu puteau avea nimic pozitiv în ele. Cu toate acestea, chiar și înainte, se vorbea, bunăoară, despre « crizele de creștere ». Dar, ce înseamnă o « criză de creștere »? Înseamnă neapărat o prăbușire, o catastrofă, năruirea unui edificiu oarecare? Evident nu. În cazul « crizelor de creștere » s-a avut în vedere, întotdeauna, o dificultate momentană în devenirea unui « fenomen ». Era vorba, așadar, despre o dificultate de ordin temporar, o dificultate « condamnată » la a fi depășită prin însăși condiția sa. Încă din primele decenii ale secolului nostru s-a căutat, pornindu-se poate și de aici, o altă explicație a fenomenelor de criză, a crizelor ca atare. A fost formulată, de către o serie întreagă de gânditori, tributari unor direcții filosofice exagerat speculative, teza că întotdeauna omenirea a trăit în « stare de criză ». Criza « permanentă » nu mai este, însă, criză; e o condiție generală de existență a unui fenomen. Termenul tradițional de « criză » desemna tocmai o stare de lucruri dificilă, de tip « pasager »; « ceva care trece », după expresia lui Conu Leonida. Cunoaștem cu toții că există stări de dificultate ce « trec » mai repede, iar altele — mai greu. Există stări de dificultate ce cuprind un întreg organism, iar altele — ce se limitează doar la dimensiunile unei părți a respectivului organism. Terminologia filosofică tradițională opera cu distincțiile: criză generală și criză parțială. Numeroși autori consideră astăzi o atare distincție insuficientă. Chiar când este parțială, criza pune în dificultate, totuși, întregul « organism ». E imposibil de izolat o parte din ceva în condițiile unui fenomen de criză. Pot fi crize care se manifestă mai intens în unele zone și mai puțin intens în altele, totuși, ele privesc « organismul » în întregimea lui. Ni se propune, în aceste condiții, o accepțiune a termenului de criză cu totul neașteptată: criza este întotdeauna generală, dar poate să nu fie periculoasă. Fără a fi permanentă, criza sau crizele sînt *frecvente*, în funcție de elementele noi ce apar la orizontul societăților, la orizontul civilizațiilor, la orizontul culturilor. Un exemplu de interpretare în sensul unei asemenea atitudini îl reprezintă articolul lui Bertram Jessup, profesor la Universitatea din Oregon, S.U.A.: *Crisis in the Fine Arts Today*, apărut în « The Journal of Aesthetics and Art Criticism » Nr. 1/1970. Îmi permit să « produc » un citat ceva mai lung: „Multe lucruri cu privire la arta de astăzi par grozav de clare, adică din punct de vedere descriptiv clare; în același timp ele sînt însă sistematic ininteligibile — uluitor de ininteligibile. Astfel cel puțin apare situația pentru mintea ce se străduiește să o înțeleagă. Ceea ce trebuie, de la bun început, să fie clar pentru noi, în încercarea de

« ieși din impas, este că atunci cînd vorbim despre artă în *proximo* — cum ar fi în expresiile: « artele frumoase astăzi » sau « arta contemporană » sau « arta timpului nostru » — nu avem de-a face cu ceva la care să se poată aplica termenul criză în sensul în care îl aplicăm atunci cînd e vorba de un corp viu cîrut pradă unei boli — din care e posibil să-și revină, după cum e posibil să nu-și mai revină. Artă, ca să reluăm aceeași metaforă, nu este un corp animal, a cărui stare de sănătate să poată fi determinată prin teste relativ simple. Artă este un corp cultural. Și nu este posibil nici măcar să spui, cu o certitudine oarecare că vei fi crezut, că la un moment dat, sau într-un loc anume sau în una din formele colective date, artă e moartă sau e vie, că « lîncezește » sau « înflorește ». La modul contemplativ, există în artă timpului nostru și a locului nostru schimbări mari, despărțiri radicale, convulsii și spasme violente; dar nu e ușor de determinat dacă e vorba de zbatările morții sau de chinurile — dureroase, dar normale — ale facerii, ale unei noi nașteri.

Numiți-o criză sau nu, iar dacă o faceți, pronosticați ce credeți, ori marcați-o drept ceva care a trecut sau ceva ce încă mai întîrzie printre noi, dar în orice caz, un lucru e sigur: că artă de astăzi nu e artă de ieri; și nu va fi, după toate probabilitățile, nici artă de mîine. La prima vedere — cel puțin — se pare că singura constantă a timpului nostru este neîncetata și rapidă schimbare. Aceasta se cere, aceasta se pretinde și de la artă, în mod apreciativ și critic — fie în practica sau creația ei, fie în gîndirea sau teoria artei, în evaluarea ei. Dar dacă vrem să limpezim lucrurile — așa cum majorității oamenilor le place să încerce a face, chiar cu artă — atunci nu ne vom acomoda lesne cu opinia că schimbarea este singura constantă a artei timpului nostru. Schimbarea absolută nu este o idee confortabilă. »

Bertram Jessup încearcă, astfel, să descopere o dimensiune convenabilă a fenomenelor de criză, dimensiune care, în unele cazuri, le face « blînde ». E cazul crizei artelor plastice de astăzi din America, după opinia lui. S-ar putea ca, într-o oarecare măsură, Bertram Jessup să aibă dreptate. Concluzia la care ajunge, pînă la urmă, esteticianul american este aceasta: să nu ne îngrijorăm de crize; cel puțin în domeniul culturii, ele sînt fenomene umane tot atît de firești, ca și tihna. La modul poetic, ideea lui Bertram Jessup se dovedește seducătoare. Întrebarea care se pune, însă, privește gradul de acoperire în adevăr a unei atari supoziții. Vom observa, totuși, că există civilizații, ori există culturi ce trăiesc mai frecvent diferite stări de criză, iar altele mai puțin sau deloc. Mai rămîne în acest caz criza un fenomen firesc? Sînt perioade din istoria diverselor culturi ce nu cunosc fenomenele de criză și care, totuși, stau

sub semnul unui evident progres. Cum rămîne atunci cu teoria profesorului Bertram Jessup? Întrebarea noastră capătă un plus de actualitate dacă ne gîndim la prăpastia creată, în momentul de față, între unele manifestări ale « artei de avangardă » și publicul contemporan, sau de prăpastia creată astăzi între aspirațiile progresiste ale unor importante categorii ale populației din diferite țări occidentale și « arta de masă », permanent generatoare de *falsă conștiință*, aservită ideologic, în toate privințele, stărilor de lucruri existente. « Artă de avangardă » a ajuns să se izoleze de public, aproape total, tocmai postulînd « schimbarea abstractă », postulînd mereu « altceva », fără să o intereseze ce reprezintă, pînă la urmă, acest « altceva ». « Artă de masă » funcționează și ea în numele nevoii de schimbare, al fugii de plictis, însă prin ignorarea sau adeseori mistificarea adevărului, prin escamotarea oricărei problematice umane grave. Ce sens posedă, într-un atare caz, « nevoia de schimbare », de « noutate », sub semnul căreia Bertram Jessup vedea funcționînd întreaga artă a timpului nostru? Indică fenomenul ruperii, unor întregi « domenii » ale artei din diferite țări occidentale contemporane de public o situație de criză? Indică fenomenul îndepărtării unor întregi direcții ale artei contemporane, din diferite țări occidentale, de problematica socială acută, o situație de criză? Bertram Jessup e gata să răspundă afirmativ, după cum se poate vedea și din citatul reprodus. Fenomenele semnalate, pare a ne răspunde profesorul american, reprezintă situații de criză, dar asta n-are nici o importanță, întrucît asemenea « crize » sînt « blînde », neavînd în ele nimic periculos. S-ar putea ca, și în această privință Bertram Jessup să aibă, măcar parțial, dreptate, cu unele precizări absolut necesare. E limpede că de starea de confuzie ce caracterizează situația artei din unele țări occidentale sînt interesate forțe sociale diverse. Ceea ce pentru forțele sociale progresiste apare ca motiv de îngrijorare — îndepărtarea de public, abandonul problematicei umane majore, renunțarea la ambiția de a fi umanistă, dezumanizarea și izolarea într-un tehnicism estetic mărunț, fenomene ce contravin statutului pe care arta îl deține de milenii — pentru apărătorii statu quo-ului capitalist contemporan se prezintă drept situații convenabile, « blînde ». Artă autentică a constituit întotdeauna o formă de protest împotriva stărilor de lucruri constituite și o invitație într-adevăr la schimbare, dar nu prin fuga de realitate, ci prin înfruntarea ei eroică. Producțiunilor artistice specifice actualelor situații de criză le lipsește tocmai spiritul critic, spiritul protestatar, le lipsește tocmai acea dimensiune eroică, asigurată altădată prin ambiția înfruntării statu quo-ului, postulîndu-se, nu un « altceva » în general, ci un « altceva » izvorît din interesele și idealurile oamenilor. Ele « convin » — cum de altfel se remarcă adeseori — în primul rînd prin

aceea că țin să fie exclusiv schimbate, nu și invitație la schimbare. Ele convin fiindcă țin să fie exclusiv « altceva » în sine, și nu « altceva » la dimensiunile lumii, la dimensiunile oamenilor, la dimensiunile societății. Postulînd schimbarea numai în raport cu propria-i configurație, o astfel de artă nu deranjează rîndurile sociale existente, o astfel de artă apare drept cel mai firesc fenomen « blînd » ce însoțește capitalismul. Privită de pe atari poziții, « criza » artei burgheze de astăzi nu poate să inspire societății ce a generat-o nici un fel de îngrijorare; ea se desfășoară în consens cu evoluția întregului « context » din care face parte. Privite, însă, în raport cu întreaga istorie a civilizației umane, multe manifestări artistice contemporane, stînd sub semnul fenomenelor de criză, apar ca aberante și nocive. Dacă nu ar fi să discutăm decît despre uriașele perturbații produse în conștiința estetică a milioane de oameni — care nu mai înțeleg ce este și ce nu este valoare, care nu mai știu pentru ce trebuie optat —, dacă nu ar fi să discutăm decît despre uriașa cantitate de mistificații obținute, atît prin intermediul producțiilor cinematografice, al comics-urilor, al maculaturii sentimentale, cît și prin intermediul artei de avangardă; dacă nu ar fi să discutăm decît despre fenomenele de pervertire a sensibilității estetice la gigantice categorii de oameni, despre snobismul practicat astăzi în masă, și încă nocivitatea fenomenelor de criză la care se referă Bertram Jessup ar apare evidentă.

Este destul de veche această încercare de deviere a accepțiunilor principale ale termenului de criză. Altădată, se susținea că, de fapt, crizele nici nu există. S-a descoperit, apoi, analogia între « crizele de creștere » și crizele din istoria unor științe tinere. Aici e necesar să fim, într-adevăr, atenți; poate că vechiul conținut al termenului de criză era totuși prea rigid, insistînd nediferențiat numai asupra aspectului catastrofic al fenomenelor indicate. A vorbi însă despre « crizele de creștere » în legătură cu fenomenele ce însoțesc o societate de mult îmbătrînită, devine cel puțin amuzant. Cu atît mai amuzantă devine formula « crizelor blînde ».

FILOSOFIA SPECIFICULUI NAȚIONAL

156

« Problema specificului național », pe care cultura europeană o descoperă, propriu-zis, în secolul XIX, odată cu momentul romantic, din perspectiva istorică românească se cere abordată cu totul altfel. Cine sîntem, de unde venim și ce reprezentăm « noi » sînt întrebările la care conștiința teoretică românească a căutat întotdeauna să răspundă, înainte de orice. O impresionantă construcție de gânduri — ce merită și trebuie studiată astăzi, cu mijloace moderne — s-a înălțat peste secole. Cronicarii, Dimitrie Cantemir, Școala Ardeleană, Generația de la 1848, Conta, Eminescu, Iorga, Blaga, reprezintă, desigur, principalele, dar nu singurele puncte de referință. Există un adevărat patos al delimitării naționale, propriu istoriografiei, folcloristicii, filosofiei și literaturii noastre, în absența căruia spiritualitatea românească pare de neconceput. Aproape că nu a fost istoric, nu a fost scriitor, nu a fost gînditor, nu a fost cărturar în Moldova, în Muntenia, în Ardeal, străin de preocupările privind originea și destinul romînității. Conștiința trează a unui trecut istoric falnic, a unor precursori glorioși, a unui « destin » național strălucit ne-a însoțit pretutindeni, atît în clipele de tihnă cît și în cele de restriște. Noi nu sîntem totuna cu alte neamuri, noi sîntem « noi », chiar dacă împrejurări istorice vitrege ne-au silit să trăim vremelnic despărțiți — acesta-i sensul cronicilor și al trudei reprezentanților « Școlii Ardelene », a lui Grigore Ureche, Miron Costin, Ion Neculce, a lui Samuil Micu, Petru Maior, Gheorghe Șincai, acesta-i sensul operei lui Cantemir. Fiecare, pe măsura puterilor, produce dovezi, prezintă fapte. Realitatea devine de necontestat. Scrierile învățaților leși, letopisețele maghiare, arhivele Romei, autoritatea gînditorilor bizantini, latinitatea limbii, asemănările de port și obiceiuri cu alte popoare latine — toate au fost pe rînd invocate. Pelerinajul la sursele unice dă noi aripi gîndului. Dacă așa stau lucrurile, atunci divizarea teritoriului străbun nu-și are rost; formăm cu toții același « neam », iar aspirația spre unitate se impune ca o consecință logică a tot ce cunoaștem și putem cunoaște despre noi. Dacă așa stau lucrurile, atunci nimeni n-are dreptul să se lase călcat în picioare, să se lase obidit, să rămînă indiferent în fața nedreptății. Conștiința trecutului nostru glorios implica, obligatoriu, speranța într-un viitor glorios, într-un « viitor de aur », după expresia de mai tîrziu a lui Bolintineanu. Conștiința trecutului nostru glorios implica, obligatoriu, în același timp, și credința că, în concertul universal al istoriei popoarelor, România va avea o participare pozitivă, imposibil de suplinat prin altceva.

Mi se pare unic felul cum au conlucrat, tot timpul, la noi, trecutul cu prezentul și viitorul, comunicînd între ele prin niște « canale » nevăzute. Această corespondență între gîndirea și fapta diverselor generații care s-au succedat în decursul veacu-

rilor nu poate să nu uimească pe orice cercetător atent. Axul în jurul căruia — tautologic spus — au gravitat permanent aproape toate eforturile noastre istorice a fost, de bună seamă, principiul păstrării ființei naționale, al delimitării și afirmării noastre ca « totalitate », ca ansamblu social posedînd o structură bine definită. La noi, ideea « specificului național » s-a confundat, dintru începuturi, cu propria noastră cultură. Pentru că pînă și la nivelul « civilizației folclorice », al filosofiei populare am putea găsi, fără prea mare greutate, suficiente elemente care să demonstreze un anume sentiment de sine al spiritualității românești. Desigur, fenomenul își are explicațiile lui, întemeiate pe încercările de tot felul prin care a trebuit să trecem atîtea secole. Desigur, fenomenul își are explicațiile sale, întemeiate pe înseși realitățile românești, în milenara lor devenire. Totodată, însă, el vine să explice aceste realități, în ce au ele original, specific. Pentru noi a fi « național » n-a reprezentat, niciodată, o idee, ci « atitudinea » noastră filosofică fundamentală.

Prin forța împrejurărilor, la noi cugetarea filosofică s-a identificat mereu cu reflecția de ordin istoric și « național ». Pentru Ureche, istoria are sens în măsura în care ne justifică latinitatea și implicit ideea unității naționale, căci toți « de la Râm ne tragem și cu a lor cuvinte ni-i amestecat graiul ». Cu unele modificări, ideea e reluată de către Miron Costin, la care apar însă accente de pronunțată exaltare patriotică. Odată înfripată, ideea specificului național se « dezvoltă », adoma unui organism viu. Mai târziu, Stolnicul Cantacuzino aduce în dezbatere problema spiritului nostru de rezistență în fața elementului străin. Cantemir trece de la istorie și filosofie la psihologie. El analizează pe larg trăsăturile de caracter ale românului, demonstrînd nu numai unitatea noastră istorică și lingvistică, dar și psihologică.

Școala Ardeleană realizează saltul de la relatare și reflecție la știința sistematică, la istoriografie, la lingvistică, la etnografie.

Cercetările de ordin vag speculativ cedează tot mai mult locul celor concrete, « pozitive ». Elementul cel mai important care apare în cadrul « Școlii Ardelene » va fi « masificarea » ideii de « specific național », difuzarea ei în cercurile largi ale opiniei publice românești, prin intermediul învățămîntului îndeosebi. Sentimentul dreptății naționale, al legitimității naționale și sociale, capătă o valență nouă: *mîndria națională*.

În primele decenii ale secolului XIX, ideea specificului național pătrunde simțitor în literatură, unde va îmbrăca ulterior forme diverse, determinînd întregul curs al scrisului românesc din Moldova, Muntenia și Transilvania. De la Asachi și pînă la Barozzi « motivul » revine sub forme variate.

« Specificul național » se metamorfozează astfel, din *idee* în *problemă* a culturii românești, care, la rîndul ei, solicită gîndirea

autohtonă într-un mod cu totul particular. « *Dacia literară* » constituie, fără îndoială, momentul cînd se face, de acum, simțită nevoia unei intervenții teoretice de amploare, a unei « filosofii » sistematice și de mare anvergură, menită a « da legi », a impune acea conștiință de sine necesară mersului mai departe, menită a descifra « mesajul » specific al culturii naționale românești. Tocmai acest « mesaj », această « informație » spirituală specifică o avea în vedere — am impresia — Kogălniceanu, cînd se ridica împotriva imitațiilor, a structurilor de import. Situația era de așa natură încît, depășind considerațiile referitoare la originea noastră latină, fără a le ignora, solicita, totuși, o înțelegere dinamică, vie, în pas cu problemele reale ale culturii noastre în epoca respectivă.

De acum înainte, « ideea » specificului nostru național va constitui ea însăși « obiect » de filosofare. Gîndul ajunge în situația de a se lăsa el însuși gîndit — după cum spunea Hegel — « filosofat », « teoretizat ». De acum înainte vom avea de-a face la noi cu o « filosofie » a specificului « național » « bistructurată »: filosofia propriu-zisă a specificului național și... filosofia filosofiei specificului național.

Din acest moment, gîndirea românească — mai ales cea estetică — se angajează într-o operă de extraordinară amploare, în vederea justificării noastre ca « totalitate » spirituală aparte. Alecsandri, Russo, Maiorescu, Conta, Eminescu, Xenopol, Iorga, Gusti, Părvan, Ibrăileanu, Ralea, Blaga, P. P. Negulescu reprezintă doar cîteva din personalitățile de prim plan ale gîndirii românești care ne-au oferit răspunsul lor. Firește, pozițiile nu pot fi acceptate global, dar tentativele au existat. Și nu pot fi ignorate. Dincolo de valoarea ce sîntem dispuși a le-o acorda ori nu, simplul lor mod de a fi, de a exista, de a figura își are, și el, semnificația sa. Gîndirea românească modernă s-a dovedit realmente « obsedată » — în accepțiunea nonpejorativă a termenului — de « problema specificului național ». Prin atracție sau repulsie, ea a polarizat toate prezențele culturale de seamă din ultimul secol, inclusiv Dobrogeanu Gherea, Dragomirescu, Lovinescu, Vianu, Călinescu, Camil Petrescu. Tot ce n-a intrat în această sferă de preocupări a trecut pe planul doi ca importanță, indiferent de valoare.

Dacă acceptăm ideea unor « canale de comunicație » în diferite domenii ale culturii, atunci va trebui să fim de acord că în cazul culturii noastre, problema specificului național reprezintă un asemenea « canal », prin care i se poate « desluși », într-o măsură însemnată, « mesajul ».

« Tot ce putem ști — nota Lucian Blaga în încheierea *Spațiului Mioritic* — este că sîntem purtătorii bogați ai unor excepționale posibilități. Tot ce putem crede, fără a săvîrși un atentat împotriva lucidității, este că ni s-a dat să luminăm, cu floarea

noastră de mîine, un colț de pămînt. Tot ce putem spera, fără a ne lăsa manevrați de iluzii, este mîndria unor inițiative spirituale, istorice, care să sară, din cînd în cînd, ca o scînteie și asupra creștetului altor popoare. Restul e ursita ».

Așa cum gîndirea filosofică engleză pare a gravita în jurul spiritului empiric, așa cum gîndirea filosofică franceză, cel puțin de la Descartes încoace, pare a gravita în jurul spiritului raționalist, așa cum gîndirea filosofică germană pare a gravita în jurul spiritului metafizic, iar cea americană, mai recentă, în jurul spiritului pragmatic, tot așa gîndirea filosofică românească pare a gravita în jurul problemei « specificului național ». E o situație ce, obiectiv, nu poate fi ignorată, — e o situație din a cărei condiție nu putem și nu vom putea « ieși », în tot ce întreprindem, în tot ce vom face.

Caracteristic pentru multe din încercările ce s-au întreprins pînă acum la noi pe plan filosofic general, în vederea determinării specificului național românesc, mi se pare un anume spirit speculativ facil, pe care e necesar să-l depășim. Altminteri vom rămîne mereu la suprafața lucrurilor.

Se spune, bunăoară, că românul iubește frumosul. Dar ce popor nu iubește frumosul? Că românul este harnic. Sînt oare pe lume, serios vorbind, popoare leneșe? Seria exemplelor ar putea continua încă. Iată-ne, așadar, în situația de a respinge, ca nefondate, nu puține din « observațiile » ce s-au făcut în trecut despre « specificul național românesc ».

Contribuțiile anterioare în problema specificului național se cer, prin urmare, mai întîi reexamine din perspectivă contemporană. Se cer, apoi, înțelese și dezvoltate, continuate pe linia simbului de adevăr conținut. Specificul național românesc nu poate fi conceput decît ca totalitate de « eforturi » pozitive, realizate pînă acum. Problema face parte din categoria celor ce nu pot fi epuizate prin strădania unui singur ins sau printr-o singură lucrare, oricît de amplă. Specificul național apare condiționat de însăși devenirea istorică a popoarelor, reprezentînd, de fapt, « fizionomia » lor spirituală, proprie fiecărui moment, fiecărei etape, fiecărei perioade. Specificul național constituie o realitate psihologică dinamică, imposibilă de surprins o dată pentru totdeauna, chiar dacă vom recunoaște în construcția sa existența unor elemente de permanență și a unor elemente efemere.

Apare importantă pentru noi, astăzi, nu numai valorificarea și dezvoltarea tuturor cercetărilor întreprinse în trecut, dar și înțelegerea lor. De bună seamă, orice contribuție la înțelegerea problemei ce ne preocupă își are semnificația și sensul ei într-un context istorico-social dat. Mai putem distinge însă și alte semnificații, de ordin mult mai general. Nu încapă discuție, sînt « semnificative » pentru specificul național românesc portul,

obiceiurile, datinele, modul cum ne-am manifestat în literatură, muzică, artele plastice, arhitectură.

Dar nici această grijă permanentă a noastră, acest permanent efort al nostru, de a ne delimita de alții, de a ne delimita de alte popoare, de a ne afirma ca « eu » colectiv, ca « noi », ca unitate etnică de sine stătătoare, nu e mai puțin semnificativă. Dusă pînă la ultimele sale consecințe logice, analiza filosofiei specificului românesc trimite la reluarea cercetărilor, astăzi, dintr-un punct de vedere neașteptat.

În mod dialectic, o conștiință națională atît de pronunțată, chiar la nivelul « culturii folclorice » — unde, desigur, e vorba mai mult de prezența « sentimentului național », sau, ulterior, la nivelul « culturii clasice și moderne », unde apare întîi ideea specificului național, apoi problema specificului național nu putea să nu se răsfrîngă în construcția miturilor noastre, în structura unor opere. Îi va fi ușor oricui să stabilească o seamă de relații directe între conștiința integrității noastre naționale și literatura cultă din secolele XIX și XX, între conștiința sensibilității noastre specifice și muzica lui Enescu, din perioada rapsodiilor, între conștiința unității noastre naționale și picturile lui Grigorescu.

Vor fi mai greu de observat însă acele relații între specificul național românesc și unele aspecte ale atitudinii noastre față de lume. E nevoie, pentru o atare întreprindere, de mers ceva mai departe, dincolo de aparențe, în zonele unde au loc marile sublimări spirituale, unde intențiile primare sînt dizolvate în acel fluid afectiv unic, din care iau naștere, pe urmă, toate plămuirile spiritului.

La acest nivel de înțelegere a fenomenelor de cultură, puternicul sentiment al « personalității » noastre colective devine un sentiment complex. În lumina lui, multe din situațiile spirituale pe care le trăim astăzi la dimensiunea industrială a civilizației românești devin mai ușor inteligibile. În lumina lui apare mult mai clar sensul unor preocupări artistice și literare contemporane — cîteodată încununată de succes, cîteodată nu — pe linia exploatării unor resurse estetice proprii. În lumina lui se cer apreciate exigențele în materie de gust ale « publicului » românesc actual.



UN SISTEM ESTETIC INVIZIBIL

161

A fost puțin luată în considerare, pînă acum, contribuția originală a lui Titu Maiorescu la dezvoltarea gândirii estetice în secolul XIX. S-a vorbit mai mult despre activitatea corifeului «Junimii» pe tărîmul criticii literare. Imaginea unui Maiorescu reacționar, partizan al teoriei «artei pentru artă», în polemică aprinsă cu C. Dobrogeanu-Gherea, cugetător progresist, partizan al «artei cu tendință», a fost vehiculată timp îndelungat de către manualele școlare, devenind, apoi, un fel de loc comun în conștiința publică. Totuși, simpla opoziție dintre Gherea și Maiorescu, chiar atunci cînd este formulată cu toată grija necesară, nu ne poate oferi încă o bază suficient de solidă pentru înțelegerea deplină a ceea ce a însemnat Maiorescu în epoca sa. E necesară situarea gânditorului într-un cadru mai larg, definirea concepției sale estetice în raport cu principalele teorii artistice ale epocii, în raport cu întreaga mișcare de idei a secolului în care a trăit. Unele eforturi făcute în această privință în trecut se cer continuate. Astfel, Tudor Vianu, în studiul *Ideile estetice ale lui Titu Maiorescu*, publicat în volumul *Fragmente moderne*, relevă caracterul cu totul nou și original al unor idei estetice maioresciene, în ciuda vizibilelor influențe hegeliene ce se resimt în construcția lor. Vianu deslușea în sistemul estetic al lui Titu Maiorescu o permanentă străduință de a se depăși tentația speculativului și de a se opera numai pe baza materialului artistic concret. De aici caracterul relativ al postulatelor estetice maioresciene, în raport cu întreaga experiență artistică și absolut, în raport cu materialul artistic analizat. Refuzul speculației facile, străduința de a-și formula exigențele estetice pornind de la studiul latent al creației literare imprimă esteticii maioresciene — observa Tudor Vianu, expunînd conținutul articolului lui Maiorescu: *Poezia română la 1867* — o anume ținută clasică în sensul bun al cuvîntului. Totuși, Vianu manifesta destule rețineri în legătură cu actualitatea ideilor estetice maioresciene, care, în bună măsură, i se păreau deja desuete. («Teoria maioresciană despre calitatea sensibilă a limbii poetice este astăzi cu neputință de a mai fi susținută »).

Dezvoltarea studiilor estetice mai recente pare, însă, că vine să infirmе scepticismul de acum patruzeci de ani și mai bine al lui Tudor Vianu. Estetica semantică, teoria informației, cercetările privind relația dintre gândirea mitică și cea poetică, întreprinse în ultimele decenii de către o serie de cercetători americani, englezi, germani vin să confirme întru totul intuițiile lui Titu Maiorescu cu privire la calitatea sensibilă a limbii.

Și G. Călinescu, în *Istoria literaturii române*, în ciuda numeroaselor aprecieri elogioase la adresa lui Maiorescu, își exprima o anume rezervă privind consistența gândirii sale estetice. «Estetica lui Maiorescu este un amestec de hegelianism (așa

cum îl profesau mai toți esteticienii hegelieni în frunte cu Vischer) și de schopenhauerism . . . ». „Estetica poetică a lui Maiorescu era hotărît rudimentară. Toate ideile *Sămănătorului* sînt în Maiorescu și totuși criticul a fost atacat ca adversar. De altfel, toate ideile temeinice ale criticii noastre, ca și toate platinitudinile, vin de la Maiorescu. El este întîiul formulator, încă timid, al «specificului național», în spiritul filosofiei lui Schopenhauer. După filosoful german ideile platonice revelîndu-se în concret și ideea metafizică a nației (admitea o astfel de idee) încorporîndu-se în națiunile istorice, o literatură universală nu există decît prin mijlocirea individualității etnice“. Spre deosebire de Tudor Vianu, care vorbea despre «ideile estetice ale lui Maiorescu», Călinescu vorbește despre «estetica lui Maiorescu», privînd-o, în consecință, ca pe un sistem încheiat. În monografia sa închinată mentorului *Convorbirilor literare*, E. Lovinescu pare a admite și el ideea existenței la Maiorescu a unui sistem estetic de sine stătător, în ciuda influențelor vischeriene pe care i le detectează în textul fundamental, articolul *O cercetare critică. Poezia română la 1867*.

Dincolo însă de considerațiile mai mult ori mai puțin prudente, mai mult ori mai puțin malițioase (și care nicum nu se reduc numai la cele menționate pînă acum) referitoare la influența pe care au exercitat-o teoriile artistice anterioare asupra gîndirii lui Titu Maiorescu, se dovedește tot mai necesară astăzi determinarea lucidă, riguroasă a locului și valorii sistemului estetic maioreescian, în cadrul culturii noastre naționale și implicit în cadrul mai larg al culturii europene din secolul XIX.

Două serii de factori par a condiționa, în mare, configurația esteticii lui Maiorescu.

Mai întîi, trebuie avute în vedere condițiile specifice în care evoluează literatura română în deceniile cinci și șase ale secolului trecut.

În prima jumătate a secolului trecut, atît poezia noastră, cît și dramaturgia și proza cunosc, după cum se știe, o perioadă de mare avînt patriotic și cetățenesc. Nu exista practic un climat de înaltă exigență artistică. Problematika, temele, ideile primează. Primează însuși actul scrierii, potrivit celebrului îndemn a lui Eliade. Majoritatea scrierilor din această perioadă au rezistat timpului, datorită patosului lor cetățenesc și patriotic. După revoluția de la 1848 și mai ales după Unire, preocupările literare și artistice capătă o amploare din ce în ce mai mare. Apar publicații noi. Se înmulțesc volumele tipărite. Cu toate acestea, exigențele artistice în loc să «crească», «scad», și mai mult. Orice încercare de versificare e luată drept «poezie». Nu numai atît, dar datorită condițiilor sociale specifice, demagogia, spiritul patriotard și fals cetățenesc încep să ia locul celui patos cetățenesc și patriotic autentic, prin

care se afirmaseră marii scriitori pașoptiști. Maiorescu însuși sesiza acest fenomen, ilustrându-l cu suficiente exemple, atunci cînd întreprindea acea cercetare critică asupra poeziei române din 1867. Se impunea, deci, o doctrină estetică preconizînd respectarea ordinului specific al artei, delimitarea valorilor autentice de producțiunile pseudoartistice, fals tendențioase, fals militante. Situația din această perioadă în literatura noastră se aseamăna, în bună măsură, cu cea din literatura germană a anilor '30, pe care Marx și Engels, în *Revoluție și contrarevoluție în Germania*, o caracterizau astfel: « Intrase din ce în ce mai mult în obicei, mai ales printre literații de mîna a doua, încercarea de a compensa deficiențele artistice ale operelor lor prin aluzii politice de care ei erau siguri că vor stîrni atenția. Versuri, romane, recenzii, drame, într-un cuvînt, întreaga producție literară, gema de așa-numita tendință... ».

Sistemul estetic maioreescian pornește de la distincția firească dintre artă și realitate, precum și dintre artă și alte domenii ale vieții spirituale: morala, politica etc. Arta constituie un domeniu autonom, inconfundabil cu altele. E necesar să i se respecte ceea ce are ea « specific ». Nerespectarea specificului artei, a exigențelor ei, a principiilor de care este guvernată, duce, în ultimă instanță, la distrugerea artei. Arta nu poate fi identificată cu realitatea: ea « ne menține numai iluzia realității ».

Fiind vorba despre un sistem estetic « concret », expus prin intermediul unor studii de critică literară, postulatele artistice maioresciene sînt mai mult presupuse decît formulate, ca atare, în mod explicit. În aceasta mi se pare că rezidă modernitatea esteticii lui Maiorescu, o estetică bazată pe o experiență artistică dată, concretă, pornind de la această experiență și nu de la scheme abstracte, în care urmează să fie ulterior introdusă experiența artistică. Corifeul « Junimii » nu face decît să enunțe un adevăr, pe cît de simplu pe atît de dezarmant — respectarea specificului artei: adevăr care era ignorat, totuși, la acea oră la noi. De aici și pînă la formula « artei pentru artă » mai este încă mult. Maiorescu n-a fost niciodată împotriva poeziei patriotice, ci a celei patriotarde, cum de altminteri se și explică, atunci cînd scrie despre poeziile lui Goga; nu era împotriva literaturii inspirate din realitățile sociale, ci împotriva literaturii făcînd paradă de socialitatea ei. Pasiunea sa pentru opera lui Caragiale, Creangă, Slavici, vine să confirme o atare ipoteză. Se înțelege că Maiorescu a făcut și unele concesii exigențelor teoriei « artă pentru artă », însă nu ele apar ca esențiale pentru gîndirea sa estetică.

De bună seamă, configurația sistemului estetic maioreescian a fost determinată de mișcarea generală de idei în sînul căreia

gînditorul s-a format și a activat în calitate de critic literar și profesor. Pentru a înțelege acest lucru și a putea aprecia la justa sa valoare importanța gîndirii estetice a lui Titu Maiorescu, ar fi utilă, poate, o scurtă privire istorică asupra dezvoltării ideilor estetice în secolul XIX.

Prin distincția dintre *frumusețea liberă* și *frumusețea aderentă*, operată de către Kant în «*Critica puterii de judecată*», s-au creat, de fapt, premisele pentru o dispută estetică răsunătoare, ce avea să domine toată prima jumătate a secolului trecut, disputa între «*idealiști*» și «*formaliști*».

Frumusețea aderentă însemna, în accepția kantiană, tipul de frumusețe care, pentru a fi apreciată ca atare, presupunea raportarea obiectului estetic la idealul subiectului. Una din direcțiile estetice principale din secolul XIX, pornind de la această premisă kantiană, va interpreta frumosul exclusiv ca raportare a obiectului la idealul estetic al subiectului. Aceștia sînt «*idealiștii*», în frunte cu Hegel. Pentru Hegel, frumosul este Idealul, adică Ideea Absolută, transparent în materie. Arta nu face, după filosoful german, decît să ne înalțe în lumea Ideii Absolute, a Idealului, a Frumosului, a Libertății.

Frumusețea liberă însemna, în accepția kantiană, tipul de frumusețe ce place în sine, fără a mai avea nevoie să fie raportată la idealul nostru estetic; frumusețea florilor, de exemplu. Distingînd acest tip de frumusețe, Kant crea premisele pentru cealaltă orientare estetică ce avea să domine prima jumătate a secolului XIX: formalismul.

Interpretarea frumosului ca manifestare concret-senzorială a Ideii Absolute privea cu precădere «*conținutul*» frumosului și al artei. «*Scoala formalistă*», întemeiată de Herbart, în opoziție cu prima, și-a concentrat atenția asupra structurii formale a frumuseții obiectelor reale. Herbart, și după el toți cei care au aderat la mișcare, în frunte cu Zimmermann, susțin că frumusețea, fie ea naturală sau artistică, se rezumă, întotdeauna, la anumite raporturi formale.

Disputele dintre «*idealiști*» și «*formaliști*» formează prima etapă a luptei în jurul moștenirii estetice kantiene. Cel mai însemnat rezultat — pentru această etapă — al luptei în jurul moștenirii estetice kantiene poate fi reținut ca fiind faptul că frumusețea aderentă (artistică) este privită ca o continuare a frumuseții libere (naturale); frumosul e unul singur, indiferent de domeniul său de manifestare. Lichidarea deosebirii dintre frumusețea liberă și cea aderentă nu-i însă capabilă să rezolve antinomia fundamentală a frumosului: frumosul ține numai de formă, frumosul nu ține numai de formă.

Următoarea etapă e mult mai dificilă de înțeles și e mult mai întinsă, cu prelungiri pînă în primele decenii ale secolului

nostru. Ea se caracterizează prin efortul de a obține o sinteză între « idealism » și « formalism. » Tentativele au fost extrem de numeroase și interesante. Nu vom insista, bineînțeles, asupra tuturor. Începutul îl realizează Fechner, care pornește de la o serie de experiențe psihologice în legătură cu unele fenomene estetice elementare: frecvența sunetelor, a liniilor în diferite combinații, observând anumite constante emoționale. După Fechner, « psihologismul » estetic continuă să triumfe masiv în Europa și America, monopolizând, spre sfârșitul secolului trecut și începutul secolului nostru, aproape toate direcțiile mai importante de cercetare.

Dintre formulele post-fechneriene de împăcare a « idealismului » cu « formalismul » se impune reținută cea a *simpatiei estetice*, susținută de Theodor Lipps și Johannes Volkelt. Pentru cei doi esteticieni germani, frumosul se prezintă sub forma unei proiectări a sentimentelor noastre în obiecte, a unei inefabile contopiri dintre subiect și obiect.

Pornind de la formula « simpatiei estetice », Konrad Lange convertește plăcerea estetică în plăcere a iluziei. Satisfacția ce o simțim în contact cu opera de artă provine — crede el — dintr-o anumită oscilație a conștiinței noastre între impresia autenticității pe care ne-o trezește respectiva operă și convingerea că lumea înfățișată ține de domeniul iluziei; prin intermediul artei încercăm a ne autominti. Plăcerea estetică e plăcerea « jocului de-a iluzia ».

O altă direcție a încercărilor de-a împăca « idealismul » cu « formalismul » o constituie vitalismul. Drumul — pornit de la romantici — trece prin filosofia lui Schopenhauer și Nietzsche. La Nietzsche, voința schopenhauriană de a trăi se metamorfozează, după îndelungi operațiuni de « purificare », în « voința » oarbă « de putere », în numele căreia individul se naște și se luptă în viață. Precum vedem, are loc un proces de deplasare a înțelegerii « idealului » dintre rațiune către instinct, către biologic. Între timp, se ivise teoria evoluționistă a lui Darwin. În *The Descent of Man*, Darwin interpretează frumosul ca perfecțiune biologică; tipul frumos e tipul normal, sănătos. Selecția naturală are ca scop promovarea indivizilor mai dezvoltați și mai reprezentativi pentru specie. Idealul reprezentativ, pe planul speciei, corespunde idealului de frumusețe pe planul umanului. Fenomenul estetic devine propriu, astfel, întregii lumi vii.

Singurul estetician care a înțeles sensul apropiat de adevăr al concepției darwiniste despre frumos și a căutat să o dezvolte în spirit « realist », a fost Jean Marie Guyau. El a subliniat, mai ales, legătura dintre biologic și social, în formarea reprezentărilor noastre despre frumos. Deși de proveniență biologică,

frumosul nu stimulează viața numai pe plan organic, dar și intelectual, și moral. « Scopul cel mai înalt al artei este de a produce o emoție cu caracter social ».

Maioreescu realizează la noi, prin sistemul său estetic, o încercare de « sinteză » independentă între « formalism » și « idealism ». Pentru el, frumosul nu reprezintă altceva decît Ideea manifestată într-o « formă sensibilă ». Arta, nefiind totuna cu lumea reală, sublimînd, într-un fel, realitatea, ne ajută să contemplăm Ideea la modul pur, la modul ideal. Fiind Idee, frumosul ține în primul rînd de conținutul lucrurilor; fiind Idee, manifestată în materie sensibilă, frumosul presupune și o formă corespunzătoare conținutului. Atît influențele idealiste, cît și cele formaliste, sînt vizibile, topite însă într-o concepție proprie, originală. Condițiile apriorice ale frumosului sînt, precum vedem, conținutul și forma. Pentru a fi aptă să exprime cît mai fericit conținutul, adică *Ideea*, în artă, forma se cere realizată prin intervenția artistului. În virtutea acestui postulat al esteticii sale, Maioreescu acordă, în cadrul studiilor sale de critică, o deosebită importanță mijloacelor de expresie artistică, cuvîntului, în cazul poeziei, care trebuie să posede capacitatea de a crea stări de suflet, sentimente, pasiuni. « Poetul nu este și nu poate fi totdeauna nou în ideea realizată; dar nou și original trebuie să fie în veșmîntul sensibil cu care o învelește și pe care îl reproduce în imaginația noastră. Subiectul poeziilor, impresiunile lirice, pasiunile omenești sînt aceleași de cînd lumea; nouă însă și totdeauna variată este încorporarea lor în artă ».

Pe linia tuturor sistemelor estetice de seamă de după Kant, Maioreescu delimitează în « Poezia română... » frumosul de util și bine, plăcerea estetică fiind pentru el, în condiția sa ideală, o plăcere dezinteresată. « Frumoasele arte și poezia, mai întîi, sînt repaosul inteligenței ». Caracterul normativ al esteticii lui Maioreescu, tonul oarecum didactic al scrierilor sale este justificat, așa cum observa și Călinescu, de însăși situația literaturii de la noi, din perioada respectivă, reflectînd efortul gînditorului de a impune o relativă ordine în lumea anarhică a literelor românești de atunci.

Sistemul estetic maiorescian este un sistem « concret » — primul sistem estetic « concret » de la noi, fiind vorba despre un sistem și nu despre observații fragmentare — în sensul că se trădează exclusiv la nivelul textelor critice. Prin aceasta, încercarea maioresciană de sinteză a « idealismului » cu « formalismul » se dovedește, în multe privințe, superioară tuturor celorlalte încercări contemporane. Ea ni se prezintă astăzi mai puțin pretențioasă și mai unitară decît toate celelalte. Luciditatea și modestia, conștiința limitelor propriului său

efort sint elementele ce asigură permanent esteticii lui Titu Maiorescu o forță de atracție și de convingere uimitoare. Sistemul estetic « invizibil », bazat în primul rînd pe bunul simț, construit de către corifeul « Junimii » la nivelul unor « umile » texte de critică literară, ne apare astăzi mult mai modern și mai valabil decît impunătoarele edificii înălțate de către Lipps, Volkelt sau Lange în aceeași perioadă istorică. O situație din care se pot trage multe învățăminte.

Marx —
filosoful meu inedit

PROBLEMA «ÎNSTRĂINĂRII» ÎN FILOSOFIA ȘI ESTETICA MARXISTĂ

171

Gînditorul care a lansat, propriu-zis, în filosofia europeană problema înstrăinării omului de esența sa specifică și a încercat să dezvăluie dialectica relației dintre uman și biologic, dintre instinct și rațiune, dintre social și individual, în structura existenței umane, a fost Hegel. Fenomenologia spiritului constituie o adevărată schiță istorică a dezvoltării procesului de cunoaștere și implicit a dezvoltării conștiinței, dintr-o atare perspectivă. Ideea absolută se fenomenalizează într-o multitudine de forme istorice pînă ajunge să se autocunoască, în situația omului, conștient de posibilitățile și limitele sale de a lua act despre sine. În procesul cunoașterii, subiectul își scrutează propria existență din perspective diferite: din perspectiva relațiilor sale ca individ care acționează asupra naturii; din perspectiva relațiilor sale ca individ antrenat într-un proces de conviețuire colectivă, unde el acționează asupra «celorlalți», iar ceilalți acționează asupra lui; din perspectiva unei ființe care, nu numai că exercită o anumită influență asupra lumii din jur, dar și suferă influența acesteia; din perspectiva relațiilor sale cu existentul, în a cărui structură conviețuiesc deopotrivă animalicul și umanul. Hegel observă că factorul motrice în depășirea de către om a condiției inumane l-a constituit întotdeauna munca. Omul se înfățișează ca rezultat al propriei sale activități; prin muncă el învață să facă din sine obiect de cunoaștere, să-și rețină pornirile și sentimentele în fața anumitor situații, să facă din sine ins și obiect de intervenție, mereu autodepășindu-se. Se știe cît de mult aprecia Marx această genială intuiție a filosofiei hegeliene. Totuși, la Hegel, problema înstrăinării omului de esența sa specifică e privită abstract, în afara oricăror determinante sociale, doar prin prisma raportului dintre «subiect» și «obiect». Alienarea este identificată, în toate cazurile, cu obiectivizarea.

În *Manuscrisele economico-filosofice din 1844*, Marx arăta că problema alienării esenței umane nu își poate găsi o rezolvare adevărată dacă nu este abordată în cadrul concret al relațiilor sociale. Într-adevăr, omul se deosebește de animal printr-o serie de trăsături specifice, care îl definesc ca esență specifică. «Esența umană» poate fi identificată atît prin facultatea noastră de a gîndi, de a cunoaște lumea, de a anticipa consecințele acțiunilor întreprinse, cît și prin unele sentimente, cum sînt cel al prieteniei, al responsabilității, al demnității, al cinstei, al dreptății etc. Inumanul, adică ceea ce prezintă contingență cu «esența animalică», se definește prin opusul unor atari trăsături: in Justiția, necinstea, lașitatea, inconștiența. Ca moștenitor și continuator al tuturor cuceririlor realizate de către gîndirea filosofică anterioară, marxismul reia, pe un plan superior, discuția inițiată de Hegel în legătură cu «problema înstrăinării».

Manuscrisele economico-filosofice din 1844 ale lui Marx constituie contribuții extrem de interesante, din care rezultă limpede interpretarea nouă și lucidă a problemei înstrăinării. Înțelegerea fenomenului de înstrăinare a umanului și de umanizare a inumanului, de socializare a instinctului și de pătrundere a socialului pînă în formele cele mai intime ale inconștientului, a interacțiunii dintre individual și colectiv, dintre prezent și trecut, în cadrul vieții sociale, are o importanță capitală pentru estetică. Sensul și funcțiile fundamentale ale artei nu pot fi înțelese, cu adevărat, fără a ține seama de răspunsul pe care marxismul ține să-l dea întrebărilor puse cu privire la esența omului și a umanului, cu privire la dialectica principalelor determinații ale noțiunii de om. Marx sublinia că omul se deosebește de animal tocmai fiindcă este o ființă socială. Relațiile sale multiple cu lumea, cu sine însuși, se datoresc, în primul rînd, condiției sale sociale. Relațiile animalului cu lumea sînt unilaterale și imediate. Ele privesc satisfacerea diverselor nevoi biologice momentane. Omul a devenit om întrucît a început să-și dirijeze necesitățile organice, ridicîndu-se deasupra imediatului, intervenind într-o formă anticipativă asupra realității. Prin intermediul muncii, el a transformat treptat natura și a supus-o scopurilor, voinței sale, reușind să producă astfel nu numai pentru satisfacerea nevoilor proprii, pe măsura propriei specii, ci și pe măsura tuturor speciilor. Dar, transformînd lumea, omul s-a transformat pe sine însuși, s-a autoperfecționat încontinuu. Geneza conștiinței se identifică, în cele din urmă, cu primele reflecții timide ale omului asupra actelor pe care le-a săvîrșit sau trebuia să le săvîrșască.

Depășirea « condiției animale » și antrenarea într-un circuit de viață socială are drept consecință pentru om legarea sa, treptată, prin tot felul de relații, de lumea în care trăiește: începînd cu natura, asupra căreia acționează pentru a o transforma, și terminînd cu « ceilalți » oameni, de la relațiile de familie pînă la cele de comunitate largă. Munca însăși se prezintă ca o relație între om și lume, — în care, atît « subiectul » cît și « obiectul » sînt angajați într-un proces dialectic, condiționîndu-se reciproc. Individul se află, astfel, angajat — și ca existență unică și ca existență colectivă — în amplul proces de intervenție asupra realității: producția socială și schimbul de bunuri. Cu tot ce vine în contact, omul stabilește legături de un grad sau altul. Prin aceste legături, însă, el, ca ins independent, se « pierde », se risipește, socializîndu-se. Și, cu cît stadiul de dezvoltare a societății este mai avansat, cu atît relațiile sale devin mai diverse și, deci, cu atît mai mult el, ca existență unică, se risipește, se pierde în ansamblul de relații colective. Obligat de aceste relații, omul învață tot mai mult să-și cumpănească, să-și dirijeze nevoile, să-și controleze ges-

turile, atitudinile. Prin asta el pierde însă acea libertate de acțiune după bunul plac al instinctelor, al pornirilor biologice, de a-și da frâu nestăvilit stărilor afective — libertate de care dispune animalul — și devine tot mai obligat față de ceilalți oameni. Viața dispune de un asemenea curs dialectic, încît omul, tot timpul, pierde o parte din esența sa specific umană, și își îmbogățește, în același timp, această esență, cu elemente noi, prin care el se ridică la o treaptă superioară. O altă viață afectivă, esențialmente socializată, vine să ia treptat locul celei care se pierde.

În societatea împărțită în clase dominante și dominate, fenomenul social normal de angrenare a individului în relații umane tot mai complexe — prin care el, considerat ca unitate biologică independentă, se «pierde» relativ, în schimbul marilor bucurii și al confortului dobîndit prin progresul civilizației — ia un caracter monstruos. Pentru cei dominați are loc un proces de pierdere a libertății într-o asemenea măsură, încît, deși implicat în relații sociale tot mai complexe, omul se vede coborît la nivelul animalului. Dreptul la bucuriile civilizației, cîștigat pe parcursul istoriei, cu prețul renunțului la plăcerile de ordin animalic, îi este, în mod paradoxal, răpit.

Vorbind despre fenomenul alienării, mulți autori, însă, lasă să se înțeleagă că ar trebui stabilită o distincție precisă între «înstrăinare» și «alienare», procesul de «alienare» fiind propriu numai pentru situația omului aflat în ipostaza de ins căruia i s-au răpit unele drepturi fundamentale, i s-a răpit ceva din esența sa umană. «Alienarea» ar însemna, în acest caz, pierderea esenței umane de către omul exploatat, constrîns să producă pentru altul, constrîns să-și restrîngă preferințele, să-și pună frâu dorințelor. Un atare sens acordă noțiunii de alienare Henri Lefebvre, în *Le Marxisme*. Sîntem înclinați, însă, a crede că o atare limitare a accețiunii termenului de alienare nu concordă cu interpretarea dialectică largă a fenomenului discutat, ce rezultă din contextul general al filosofiei marxiste și pe baza căreia, estetica inspirată de această filosofie își delimitează principala poziție referitoare la rolul și locul artei în viața socială.

Pornind de la necesitatea studierii existenței umane pentru a cunoaște esența umană, existențialismul, în diferitele sale variante, lărgeste, în schimb, pînă la nerecunoaștere, sfera noțiunii de «alienare». La Heidegger și Sartre, problema alienării este ruptă de orice context social privit în dezvoltarea sa dialectică: omul se înstrăinează de esența sa, întrucît devine om. Dar, poate cineva uita că această situație se realizează însă numai într-un proces determinat de producție socială? A discuta relațiile dintre om și oameni, ignorînd, totuși, principalul mobil al progresului social, al procesului de pierdere

și de îmbogățire, în același timp, a esenței umane, înseamnă de fapt a nega esențialul. Principala relație cercetată de către Sartre în direcția studierii procesului de înstrăinare a omului de esența sa, este relația eu și celălalt. Dar eu și celălalt sînt termeni cu un conținut condiționat istoric, în permanentă devenire. Altfel se prezintă relația eu și celălalt în condițiile unei organizări sociale capitaliste, altfel se prezintă aceeași relație în condițiile unei organizări sociale socialiste; altfel s-a prezentat ieri, altfel se prezintă astăzi. În afara contextului istoric, cercetarea relației eu și celălalt poate duce la rezultate false.

Albert Camus, pornind de la recunoașterea complexului de relații în care se află omul social și care permanent determină « pierderea » parțială a « esenței sale umane », privește omul drept un incorigibil revoltat. Căutînd să se regăsească, să se adune pe sine, și nereușind niciodată acest lucru, omul, atunci cînd un anumit prag al acestui proces de înstrăinare este trecut, se revoltă. Arta și literatura nu ar fi decît expresia acestei revolte, prin care omul încearcă să evadeze din păienjenișul de relații sociale care îl constrînge, încearcă să se elibereze. Cum tentativa sa, prin ordinea firească a lucrurilor, este permanent sortită eșecului, omul se află mereu în situația lui Sisif, personajul mitologic osîndit să reia etern aceeași operațiune de la capăt. Sînt, în *Omul revoltat* al lui Camus, foarte multe observații valabile cu privire la sensul și funcția artei, care se apropie de concepțiile noastre marxiste despre artă, în ciuda faptului că autorul își propune să combată marxismul. Susținîndu-se, însă, de la analiza principalelor determinații sociale ale revoltei, studiind arta ruptă, totuși, de factorii social-istorici care, în mod firesc, o condiționează, autorul *Ciumei* se contrazice pe sine însuși în concluziile cărții.

Singură filosofia marxistă oferă, după cum am văzut, o soluție cu adevărat dialectică problemei înstrăinării, înțeleasă drept consecință a ridicării omului de la nivelul biologic la nivelul social, drept consecință a aspirației noastre permanente de a ne autodepăși în cadrul vieții sociale.

DESPRE «MANUSCRISELE» LUI MARX DIN 1844

175

Pentru înțelegerea poziției marxiste în problemele fundamentale ale artei, un interes deosebit îl prezintă cele trei manuscrise ale lui Marx, întrunite și publicate, în diverse ediții, sub titlul *Manuscrisele economico-filosofice din 1844*.

Principala problemă, dezbătută multilateral în *Manuscrisele economico-filosofice din 1844*, este cea a «înstrăinării». Concepind omul ca pe o ființă conștientă ce s-a desprins de condiția animalică în măsura în care a început să reflecteze asupra a ceea ce se petrece cu sine și asupra a ceea ce se petrece în jurul său, să se angajeze într-un proces colectiv de producție, marxismul își propune să ofere o explicație științifică a omului, în permanenta sa devenire istorică.

Filosofia tradițională separa, de obicei, omul de natură, afectând pe fiecare la domenii distincte ale existenței; se vorbea într-un anume fel despre natură și într-un anume fel despre om. La Hegel, omul e integrat, cumva, în natură, constituind expresia cea mai desăvârșită a acesteia, dar pînă la urmă tot separat rămîne, întrucît se dovedește făptura gînditoare prin care Ideea Absolută ajunge să se autocunoască. Marx, pentru prima dată, arată că încercarea de a înțelege omul în afara naturii, izolat de ea, este absurdă, fiindcă omul s-a dezvoltat în cadrul naturii, ca parte integrantă a acesteia. «Însuși corpul omului e natură». Munca se prezintă, ea însăși, ca o relație între om și natură. Așadar, înainte de toate, omul îi apare lui Marx ca o ființă naturală, supusă pe parcursul istoriei la un complicat proces de «umanizare», de «socializare». Ca ființă naturală, omul este determinat și condiționat de lumea din afară. Foamea, setea etc., obligă orice ființă să aibă legături cu lumea din jur. În măsura în care devine om, exemplarul uman se desprinde însă de condiția sa naturală și ne apare tot mai mult ca «ființă socială», cu relații complexe ce privesc deopotrivă raporturile reversibile dintre el, înțeles drept ins izolat, și colectivitatea socială în care trăiește, dintre individ și natură, dintre colectivitate, individ și natură. Relațiile cu «ceilalți» impun omului o anumită comportare, îl obligă să se obiectiveze, să renunțe, în primul rînd, la libertatea actelor biologice spontane. Ca persoană, omul nu poate fi definit și înțeles decît prin raportare la ceilalți indivizi. El se pierde în relațiile cu ceilalți și se regăsește totodată în aceste relații, cunoscînd drama acelui unu platonician care era în același timp el și în același timp altceva. Dialectic, esența umană niciodată nu poate fi surprinsă în afara procesului de perpetuă devenire dramatică, de pierdere și de îmbogățire a unor părți din «configurația» individului. Astfel, în cadrul vieții sociale omul se prezintă ca o ființă care veșnic se caută pe sine însuși, se găsește și se pierde.

Cîteva observații legate de dialectica « înstrăinării » meri-
atenție, prin actualitatea lor. Marx notează că nu numai omul
acționează asupra naturii, dar și natura asupra omului. Între-
venind asupra naturii, omul se angajează într-un proces în care
acționează, în același timp, asupra sa însuși, face din sine însuși
obiect. Totodată, ca ființă ce trăiește împreună cu ceilalți
oameni, omul devine « obiect » pentru aceștia și suportă influen-
ța exercitată de ei asupra lui. Fiind o ființă ce resimte acțiunea
celorlalți, acțiunea lumii din jur asupra sa, omul aparține
ca o ființă care « suferă ». Resimțind suferința sa, omul nu
dezvăluie ca o existență pasionată. « Pasiunea e forța cu care
omul își urmărește cu energie obiectul ». Ducînd mai departe
raționamentul, rezultă că omul este o ființă neliniștită, nepo-
tolită, permanent în prefacere, permanent afirmîndu-se, perma-
nent pierzîndu-se parțial, permanent acționînd și permanen-
t suferînd acțiunea forțelor înconjurătoare. Avînd continuu
conștiința condiției sale, omul caută răspunsuri în legătura
cu rostul său în lume și nu poate fi indiferent că prezența sa
pe pămînt e trecătoare, efemeră. Recunoaștem o notă de tri-
stețe în tot acest freamăt. Marx subliniază, totuși, caracterul
impetuos afirmativ al omului — singura ființă ce își propune
să transforme, să ordoneze, să supună natura conform voinței
sale, în procesul veșnic de reflectare anticipativă a lumii.
Omul se prezintă ca ființa care nu se mulțumește cu ceea ce
este și caută mereu să se autoperfecționeze.

Problema « înstrăinării » se prezintă în concepția lui Marx
sub două aspecte: unul pozitiv — « înstrăinarea », înțelesă
ca autodepășire, și altul negativ, după cum am mai arătat
cînd, în condițiile proprietății private și ale apariției clasei
omul devine sclavul altui om, e obligat să producă pentru
altul, iar pe sine să se coboare la starea de animal. « Se ajunge
astfel la rezultatul că omul se simte acționînd liber numai în
funcțiile sale animalice, cînd bea, cînd mănîncă, cînd procre-
ează... iar în funcțiile sale umane, el se simte animal... Mîncarea,
băutura și procrearea etc. sînt, ce-i drept, și funcții
autentic omenești, dar în abstracția care le desparte de restul
sferei de activitate umană și le transformă în ultime și uni-
scopuri finale, ele sînt animalice ». Mai departe, Marx reține
nu numai că omul nu are, în acest caz, necesități omenești, dă-
însese necesitățile animalice încetează de a mai exista; irlandezul
bunăoară, nu mai cunoaște decît nevoia de a mîncă, și anume
numai de a mîncă cartofi, și anume numai cartofi porcești
cel mai prost soi de cartofi. Acest proces de înstrăinare, cunoscute
scut sub denumirea de « înstrăinarea muncii », duce după
Marx la următoarele rezultate: « Munca înstrăinată înstrăi-
nează de om propriul său corp, ca și de natura din afara
sa și de esența sa spirituală, esența sa omenească. Consecin-

nemijlocită a faptului că omul e înstrăinat de produsul muncii sale, de activitatea sa, de esența sa generică, apare înstrăinarea omului de om. Când omul se opune sieși, atunci se opune și altui om. Atunci se poate spune despre relațiile omului cu munca sa, cu produsul muncii sale și cu sine, ceea ce se poate spune și despre relația omului cu alt om ».

Arta se profilează, din această perspectivă, ca un domeniu ce ține de ordinul imaginarului și în care omul încearcă a se autoregăsi în ceea ce s-a pierdut, în ceea ce vrea să fie, în ceea ce îl neliniștește, în ceea ce suferă — în esența sa multiplă. Pe plan imediat, arta apare ca o lume ideală care, prin atracție sau repulsie, se impune drept corectiv pentru lumea aieva.

Pe un plan mai îndepăratat, arta apare ca o lume difuză în care omul se regăsește în zonele îndepărtate ale existenței sale, mergînd pînă spre pragul subconștientului. Prin artă, omul tinde mereu să se regăsească pe sine în ceea ce el aspiră ori năzuiește. Farmecul artei antice grecești rezidă, după părerea lui Marx, în aceea că noi regăsim în ea un moment din copilăria fericită a omenirii. Astfel, progresul în artă se confundă, după Marx, cu progresul omului. Progresul în artă reprezintă progresul regăsirii omului în situații și în relații sociale tot mai complexe. Ideile lui Marx din *Manuscrisele economico-filosofice* au deosebită importanță și din alt punct de vedere. În filosofia idealistă, de la Hegel încoace, problema înstrăinării s-a pus mereu, într-un fel sau altul. *Manuscrisele* înseși se fac ecoul căutărilor și dezbaterilor aprinse ce au avut loc în cercurile filosofice germane de la mijlocul veacului trecut. Observațiile lui Marx vin parcă să anticipeze răspunsul la cartea lui Max Stirner, *Unicul și proprietatea sa*, ce apare în 1845 și care se profilează tocmai pe linia aceasta, a « tragediei eului », care se vede pierdut în multitudinea de relații pe care și le-a creat. Unicul și proprietatea sa este o apologie a individualismului feroce. Opus unei atari concepții, Marx interpretează problema « înstrăinării » într-un spirit de optimistă, generoasă înțelegere a istoriei umanității. Ulterior, Nietzsche va dezvolta filosofia stirneriană a înstrăinării, reducînd-o la strigătul de disperare al unicului care se pierde. În toate variantele existențialiste, accentul cade pe tragedia insului risipit în relațiile cu « ceilalți ». De aici, permanenta stare de îngrijorare, de care omul ar fi stăpînit — potrivit filosofiei lui Heidegger. De aici, neliniștea sa. De aici, rușinea sa, atunci cînd se vede « obiect » de cunoaștere din partea « celorlalți ». De aici singurătatea sa. Undeva existențialismul pornește, precum putem vedea, de la observații adevărate, dar dezvoltarea, unilaterală, care se dă acestor observații, îl face să se îndepărteze tot mai mult de adevăr.

TERMINOLOGIA ÎN DIFICULTATE: «ALIENARE» SAU «ÎNSTRĂINARE»?

178

«Problema alienării» constituie una din principalele obsesii ale științelor umanistice contemporane. Nu puține studii de estetică publicate în ultimul timp se întîlnesc pe planul aceleiași preocupări: «alienarea». Dar ce este «alienarea»? Un răspuns cu pretenția de a fi cît de cît corect se cere formulat pe îndelete.

Să pornim de la... Kant. Pentru gînditorul din Königsberg, istoria, ca știință, își găsea justificare doar în măsura în care ilustra procesul universal de desăvîrșire morală a omului. De aceea, pentru Kant istoria se cere întotdeauna concepută în limitele progresului. Dezvoltîndu-și argumentele în *Ideea unei istorii universale din punct de vedere cosmopolit* (1784) și în *Conjecturi asupra începutului istoriei umanității*, partea a II-a (1798), Kant arată că orice situație de progres implică obligatoriu două momente: unul de pierdere parțială a atributelor individuale, ce nu mai corespund noilor condiții existențiale; altul, de achiziție a atributelor corespunzătoare noilor condiții existențiale. Hegel va merge, ulterior, mai departe, identificînd existența cu devenirea, iar devenirea cu înstrăinarea. După Hegel, lumea se realizează printr-o veșnică trădare a esențelor. La toate dimensiunile existentului, vom întîlni un permanent proces de dedublare a unicului și de trecere a opusilor în contrariul lor, atît spațial cît și temporal, atît orizontal cît și vertical, înstrăinîndu-se, fiecare, de propria sa esență anterioară. Înstrăinarea echivalează, în acest caz, cu achiziția unor determinații noi, în schimbul pierderii altora, vechi, inadecvate momentului. Apare, astfel, o esență nouă, superioară. Înstrăinarea, în concepția hegeliană, se prezintă ca ipostază a devenirii Ideii Absolute, prin care distinctele se autodepășesc. Prețul devenirii, și deci și al progresului, îl reprezintă, în sistemul lui Hegel, trădarea veșnică a esențelor.

E o poziție din care mai tîrziu, întîi Nietzsche, apoi Bergson, aveau să tragă concluzia că existența nu poate fi decît creatoare, că a exista înseamnă a inventa, în măsura în care orice fenomen conține o doză de inedit, de original. La Hegel, omul se desprinde de natură, risipindu-se, totodată, în ea. Ca ființă naturală, omul nu poate să nu aibă relații cu natura. Aceasta presupune o anumită dependență a omului de contextul natural în care trăiește. Ca ființă socială, omul nu poate să nu aibă relații cu «ceilalți». Esența noastră este condiționată în orice clipă de natura acestor raporturi. Esența noastră apare, astfel, ca o esență relativă, determinată de faptul că întotdeauna noi existăm, fiecare, numai împreună cu «alții». Individul se definește, în concepția filosofică hegeliană, numai ca element al totalității. El se pierde permanent în ceilalți. El se pierde permanent în propriile sale acțiuni, gesturi, acte, în propriile

săle realități. O eternă risipire și o eternă regăsire a noastră, în tot ce întreprindem, va putea fi recunoscută la diversele dimensiuni ale existentului. Ne regăsim în acțiunile pe care aspirăm să le întreprindem; ne regăsim în actele pe care intenționăm să le îndeplinim. Realizându-le, însă, ne pierdem în ele și depindem, mai departe, de ele. Realizându-le, nu le putem ignora și aceasta face ca noi să ne definim totdeauna prin ele.

Depindem de tot ce cunoaștem și de tot ce îndeplinim. Libertatea noastră devine, astfel, o libertate permanent condiționată. Vom fi mereu obligați față de lumea ce constituie obiectul reflecției noastre, față de mijloacele reflecției noastre, față de ideile noastre, față de reprezentările noastre. Gîndind, o parte din esența noastră trece în rezultatul actului de gîndire, în idei, în reprezentări, iar ideile și reprezentările ajung să facă parte din ființa noastră, să ne definească. Ne vom recunoaște, prin urmare, înstrăinați nu numai în universul material în care trăim, nu numai în actele pe care le întreprindem, dar și în ideile pe care le avem, în conceptele pe care le folosim, în reprezentările cu care operăm pe planul cunoașterii. Față de toate aceste elemente, sîntem și devenim permanent obligați. Omul se risipește în tot ce face, în tot ce « trăiește ». Această risipire îmbracă, după Hegel, un dublu caracter: o risipire în real și o risipire în imaginar. Ne apreciem nu numai în funcție de ceea ce sîntem, ci și în funcție de ceea ce ni se pare că sîntem. Realul și imaginarul trec, astfel, permanent, la nivelul umanului, unul în celălalt. Omul se afirmă astfel nu numai ca stăpîn al propriilor sale realizări, al propriilor sale izbînzii, dar și ca sclav al lor. Mai departe, el va depinde de ele; va depinde și va fi tentat să folosească aceleași raționamente, să repete aceleași gesturi care l-au dus la izbîndă, judecata transformîndu-se sau avînd șanse de a se transforma mereu în prejudecată. La nivelul umanului, Hegel semnalează o neîncetată luptă între judecată și prejudecată, între nevoia de adevăr și seducția imaginarului. De aici, permanentul efort uman spre obiectivare. De aici, acea mereu atît de umană nostalgie a lucidității, pe care o avem cu toții. Conștiința « pierderii » și regăsirii omului în existent îmbracă, la Hegel, un caracter oarecum tragic. Ea vorbește despre neputința gîndului de a depăși limitele pe care i le fixează istoria.

Înstrăinarea este unul dintre conceptele fundamentale ale filosofiei lui Feuerbach. Spre deosebire de Hegel, Feuerbach privește fenomenul înstrăinării omului în existent numai din perspectiva raportului dintre real și imaginar. El consideră că omul se definește ca om în măsura în care își domină sau controlează acțiunile, gesturile, produsele, îndeplinirile. Dar orice lucru, odată realizat, ajunge să tiranizeze pe cei ce l-au făurit, să îi domine, să le comande el lor, în virtutea complexului de

iluzii ce s-a creat ulterior. Omul ajunge, astfel, să depindă de propriile sale reprezentări, într-o măsură atît de mare, încît începe să li se închine și să se teamă de ele. Esența religiei, după Feuerbach, trebuie căutată aici. Dispariția religiei, dispariția lui Dumnezeu, va însemna, crede autorul *Esenței creștinismului*, dispariția oricărui fenomen de înstrăinare, omul putîndu-se afirma numai în conformitate cu propriile sale nevoi, cu propriile sale aspirații, cu propria sa esență. Feuerbach arată că « omul religios » investește imaginea lui Dumnezeu cu atributele cele mai prețioase ale speciei ce îl revendică, sărăcindu-se de ceea ce el are mai bun. « Pentru a-l îmbogăți pe Dumnezeu, omul trebuie să devină sărac. Pentru ca Dumnezeu să fie totul, trebuie ca omul să nu fie nimic ».

Marx face un salt uriaș înainte în înțelegerea problemei înstrăinării. În concepția sa, înstrăinarea religioasă de care vorbește Feuerbach — înstrăinarea omului real în produsele imaginației sale — nu e decît expresia unei înstrăinări mult mai complexe, care se situează la nivelul condiționărilor de ordin economic, ce definesc omul ca esență specifică în societate și în istorie. Înstrăinarea de ordin economic are, la Marx, valoare de determinare principală pentru omul societății împărțită în clase antagoniste. Se cere, desigur, recunoscută și existența unei înstrăinări religioase. Nu ea, însă, apare ca esențială pentru situația omului într-o epocă sau alta. Înstrăinarea nu se reduce, după Marx, numai la un sector al gîndirii, și nici măcar numai la gîndire ca atare. Ea privește întreaga existență umană, ca existență socială străină sieși. Din acest punct de vedere, consecințele negative ale înstrăinării nu pot fi depășite prin triumful științei asupra ignoranței și al filosofiei asupra religiei — așa cum credea Feuerbach. Consecințele negative ale înstrăinării pot fi depășite numai în condițiile unei activități practice determinate. Marx demonstrează că devenirea omului se realizează în cadrul mișcării istorice generale și privește ansamblul oamenilor, iar nu individul luat în sine. În cadrul vieții sociale, oamenii își « transferă » permanent o parte din personalitatea lor în lumea obiectivă, adică în tot ceea ce se realizează permanent. Ei ajung astfel obiecte pentru ei înșiși și se comportă ca atare într-o lume pe care ei au creat-o. Termenul utilizat de Hegel, Feuerbach și Marx, în tratarea problemelor filosofice de care ne-am ocupat pînă acum este acela de *Entfremdung*.

Entfremdung înseamnă, în germană, înstrăinare. Dar germanii mai posedă pentru înstrăinare și un alt termen: *Veräusserung*, care exprimă o situație de ieșire în afară a ceva, de cedare a ceva, de înstrăinare în sens juridic, — înstrăinare de bunuri, de pildă. *Entfremdung* exprimă o situație de înstrăinare nu numai dintr-o singură direcție, dinăuntru spre înafară, ci din ambele

direcții, o situație în care diferitele « momente » ale existentului se risipesc, de la un anumit punct, unele în altele, fuzionează, dând naștere la altceva. Entfremdung indică întotdeauna o pierdere, parțială sau totală, a unei configurații date, în vederea dobândirii alteia, dintr-o perspectivă inedită.

Cînd Hegel a început să fie tradus în alte limbi, s-a folosit pentru Entfremdung un echivalent derivat din latină (alius = altul, alienus = străin, alienatus = în latină tîrzie, cel care nu-și mai aparține sieși): *alienare*. În franceză avem: *Aliénation*, în engleză *Alienation*, în italiană *Alienazione*. Termenul de *alienare*, însă, cu derivatele sale firești, printre care și acela de *alienat*, posedă deja o încărcătură semantică de care nu s-a ținut seama și ale cărei consecințe, chiar astăzi, sînt, de obicei, ignorate. În psihiatria modernă, spre începutul secolului XIX, atunci cînd se puneau bazele noii terminologii, *alienare* a fost folosit în sensul de boală mintală. Ph. Pinel (*Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale ou la manie*, Paris, An. IX — 1801, 2-e édition — 1809), unul, dintre fondatorii psihiatriei moderne, pare să-l fi consacrat cu o atare accepțiune. Suferindul mintal este numit *alienat* deoarece pierderea rațiunii îl face, după expresia lui Pinel, străin umanității, al cărei caracter distinctiv este rațiunea. Pe parcursul următoarelor decenii ale secolului XIX, termenul de *alienat* a intrat și în circuitul vorbirii populare. Pierre Janet se simțea dator să observe că « *Alienat* nu este un termen medical, nici măcar aparținînd limbii științifice; e un termen al limbii populare sau mai degrabă al limbajului polițist; un *alienat* este un individ periculos, un individ periculos pentru ceilalți și pentru el însuși, fără a fi legal responsabil pentru pericolul ce îl creează » (*Les médications psychologiques*). Va trebui să recunoaștem că în gîndirea contemporană, termenul de *alienare* a pătruns cu o accepțiune prevalent etică și sociologică, care i-a modificat atît semnificația ce o avea inițial, în secolul XIX, ca echivalent pentru *Entfremdung*, cît și semnificația de boală mintală. Fenomenologia, existențialismul și psihanaliza acordă termenului de *alienare* o semnificație nouă: *alienare* se traduce prin slăbire a omului, angrenat în mecanismul vieții sociale moderne, unde a devenit un simplu accesoriu, pierzîndu-și individualitatea și sensul propriei sale existențe.

Concludentă mi se pare, în acest sens, definiția pe care o dă termenului de *alienare* Erich Fromm în *The Sane Society*: « Prin *alienare* se înțelege un tip de experiență în care individul se cunoaște pe sine însuși ca și cum s-ar trata drept străin. Se află înstrăinat, s-ar putea spune, de sine însuși. El nu se mai recunoaște ca centru al lumii sale, ca realizator al propriilor sale acte, ci actele și consecințele lor au devenit patronii săi, cărora li se supune și pe care ajunge, în cele din urmă, să le

adore. Persoana alienată a pierdut contactul cu sine însăși, tot așa cum s-ar exclude de la contactul cu orice altă persoană ». Evident, terminologia se află în dificultate. Alienare, oricît am vrea noi să însemne altceva, se resimte totuși de pe urma funcției îndeplinite în vocabularul psihiatric. Alt termen, totuși, nu avem.

« În lipsa unui termen mai adecvat, Entfremdung se traduce prin alienare », notează Henri Lefebvre, în monografia închinată vieții și operei lui Marx (Paris, 1964), arătînd, totuși, că accepțiunea ce i-o acordăm se impune riguros precizată. Lefebvre nu spune de ce, dar citeva exemple, la care mă voi referi, mi se par concludente. De pe urma confuziei create, nu puțini autori, adversari mai puțin ajutorați ai marxismului, au încercat să profite. Robert Tucker, bunăoară, în *Philosophy and Myth in Karl Marx* (versiunea franceză, 1961), afirmă: « Alienare este un cuvînt care se întrebuințează de multă vreme în psihiatrie și care vrea să însemne pierderea personalității, sau pierderea sentimentului de personalitate. Marx îl aplică, deci, cu strictă exactitate, omului care apare în *Manuscrisele economico-filosofice* . . . « Muncitorul alienat este o ființă rătăcită, pierdută. Privat de spontaneitate, de dorință de a acționa, de orice plăcere de a trăi, el e o ființă despersonalizată. A ajuns într-o asemenea măsură străin sîiei, încît activitățile sale par să aparțină unei forțe exterioare, care îl domină și îl conduce. Totuși, alienarea sa nu este totală, pentru că el resimte cruzimea condiției la care este condamnat. El știe că această condiție este anormală, nedemnă și vrea să se elibereze, să își redobîndească energia, să se regăsească pe sine însuși. Această descripție a omului alienat este, din punct de vedere clinic, perfect exactă și absolut conformă cu observațiile psihiatrilor și cu simptomele pe care le prezintă bolnavii de nevroze ». Tucker, care cunoaște bine limba germană și se folosește de expresii germane extrase din Hegel și Marx, atunci cînd îi convine, utilizează termenul de alienare în cu totul alt sens decît ca echivalent pentru Entfremdung. Deși știe că pentru alienare, în sens psihiatric, germanii au un alt cuvînt, Tucker exploatează confuzia creată, pentru a dezvolta o teză care îi convine. Muncitorul alienat ar fi, din această perspectivă, un « rătăcit », un ins « iresponsabil » de faptele sale, un ins ce nu trebuie luat în serios, un ins de care trebuie să se îngrijească poliția. Întreaga monografie: *Filosofia și mitul la Karl Marx* reprezintă o astfel de mistificare puerilă, uimitoare la un profesor al Universității din Princeton.

Marx a arătat că alienarea muncitorului în condițiile societății capitaliste reprezintă sau se constituie ca rezultat al unei cumplite mistificări, mistificare ce se bazează pe exploatarea abuzivă a unui proces firesc, observabil la întregul nivel al vieții sociale, de

risipire a omului în lumea de care se eliberează treptat și față de care se obligă progresiv în același timp. Marx pornește de la premisa că, prin activitatea sa practică, omul realizează un sistem de relații între el și natură, de un tip cu totul aparte. Prin muncă, omul se află permanent multilateral legat de universul în care trăiește, legat de ceilalți oameni, în vederea expansiunii sale și a fericirii sale. În fiecare produs al muncii umane, în fiecare acțiune întreprinsă, în fiecare act realizat, sînt concentrate inteligența, forța, pasiunea omului care muncește, e concentrată o parte din ființa sa. Iată, însă, că în societatea capitalistă produsul uman, în loc să rămînă în posesia celui care l-a realizat, trece sub o stăpînire străină. Ființa însăși a muncitorului devine astfel « confiscată » de capitalist. Viața « risipită » în obiecte încetează să mai aparțină posesorului ei de drept, și ia forma unei puteri autonome, ce se numește capital. Obiectul produs se înstrăinează de cel căruia în mod normal ar trebui să-i aparțină. Înstrăinarea produsului atrage după sine înstrăinarea persoanei. Marile cuceriri ale științei și tehnicii moderne își pierd, astfel, pentru o bună parte a omenirii, atracția lor naturală. Din activitatea umană firească, munca devine o obligație, iar produsele muncii forțe tiranice, forțe înrobitoare. În mecanismul social complex, muncitorul se vede trecut, astfel, în rînd cu lucrurile, pentru că vînzîndu-și activitatea și produsele activității sale, se vinde pe sine însuși. Conștiința acestei situații nu poate să însemne decît depășirea ei. Proletariatul apare, așadar, determinat de starea de lucruri existentă, ca unica forță îndreptățită și chemată să schimbe statu quo-ul social. Pe măsură ce se afirmă în societate ca o forță socială conștientă de propria sa menire istorică, proletariatul pune bazele unui proces ce va sfîrși prin răsturnarea capitalismului și instaurarea unor relații cu adevărat umane, în care înstrăinarea de acest tip, înstrăinarea de tip negativ, va dispărea. Comunismul se definește în concepția marxistă drept tipul de societate ce nu mai cunoaște aspectul negativ al fenomenului înstrăinării, o societate în care, prin dispariția proprietății private, generatoare a tuturor fenomenelor de înstrăinare negativă, prin dispariția claselor, omul va avea posibilitatea să se afirme în deplinătatea forțelor și aptitudinilor sale. Și în legătură cu această teză marxistă, mistificațiile nu au încetat să se facă simțite. Un exemplu grăitor îl constituie cartea lui Auguste Etchevery *Le conflit actuel des humanismes* (1964). Etchevery raționează astfel: Marx întrevește, deci, o societate în care toți oamenii vor fi egali, o societate fără « alienare », « aceasta e una din rațiunile pentru care Marx se apropie de creștinism, care postulează un viitor al oamenilor esențial egali prin originea lor și profund liberi și stăpîni pe ei înșiși, în virtutea destinului lor transcendent ». Herbert Marcuse, în *Soviet Marxism*, dez-

volta o poziție asemănătoare. Citez: « Potrivit principiilor lui Marx, în societatea socialistă nu ar trebui să existe munca alienată, deoarece producția este naționalizată. Însă naționalizarea nu exclude, în realitate, alienarea. Aceasta domină și va domina pînă cînd timpul de lucru socialmente necesar va fi măsura bogăției sociale ». Marcuse îl citează chiar pe Marx în sprijinul afirmației sale: « Deoarece adevărata bogăție constă în productivitatea dezvoltată a tuturor indivizilor, a uza timpul de lucru ca măsură a bogăției înseamnă a o fonda pe aceasta din urmă pe sărăcie . . . a transforma în orar de lucru totalitatea timpului individului și a-l degrada pe acesta la situația de pur și simplu muncitor, subsumîndu-l activității sale ». Și Marcuse continuă: « Negarea alienării, în etica sovietică, poate să însemne mai degrabă o măsură de subtilitate, o abstracție teoretică. Excluzînd că noțiunea de alienare ar fi aplicabilă societății sovietice, etica sovietică subminează bazele oricărui protest împotriva unei ordini represive în munca socială și se adaptează la relativa organizare a structurilor morale cu caracterul individului ».

Ar trebui poate făcută o distincție între reaua credință și interpretarea eronată. Sînt și cazuri — cum e cel al lui Herbert Read — autorul relativ recentului volum de studii: *Art and Alienation* (1967), unde efortul de a fi obiectiv merită, de la bun început, pus în evidență. Read înțelege alienarea în sens de *Entfremdung*. El însă o vede numai sub aspectul ei negativ: un fel de cerc vicios al societății umane. Sîntem condamnați la teroarea exercitată de propriile noastre produse, de propriile noastre imagini, de propriile noastre judecăți, de propriile noastre idei, de propria noastră activitate. Depindem de tot ce facem și încercăm să ne eliberăm din această strînsoare. Dar, eliberîndu-ne de unele legături, ne trezim strînși de altele. Pentru el, fondul dramatic al artei îl reprezintă tocmai fenomenul alienării. Condiții alienate există, spune Read, ori de cîte ori dezvoltarea socială creează sentimente de angoasă și disperare, de instabilitate și nesiguranță, de izolare și indiferență. Viața însăși e tragică și o artă profundă va porni întotdeauna de la o atare convingere. În trecut, mai era încă posibil pentru artistul alienat să se adreseze semenilor săi, într-un limbaj tradițional de forme simbolice, însă acest avantaj a fost pierdut de artistul modern: o limbă francă de simboluri vizuale nu mai există. De aceea, niciodată — continuă Herbert Read — înainte, în istoria lumii occidentale, divorțul dintre om și natură, dintre om și semenii săi, dintre individ și personalitatea sa, nu a fost atît de complet. Aceasta e una din principalele consecințe ale sistemului de producție pe care îl numim capitalist, consecință pe care Marx a prevăzut-o. Dar trebuie să ținem seama că nu numai capitalismul, ci întreaga civilizație tehnocrată devine interesată în fenomenul alienării. A

schimba lumea prin prisma sistemului economic prevalent nu e suficient. E nevoie să fie restructurată o întreagă psihologie. Și poate numai terapia creativă pe care o numim artă dispune de această posibilitate, afirmă Herbert Read.

Teoria înstrăinării prezintă un deosebit interes din punctul de vedere al unora dintre studiile contemporane de estetică marxistă. Înstrăinarea, așa cum o concepe Marx, ca eternă risipire și regăsire umană în lume, pare a forma, într-adevăr, însuși motorul activității artistice. Artă se justifică în măsura în care ne oferă obiecte de « regăsire » în ceea ce am trăit, în ceea ce trăim, în ceea ce aspirăm să trăim, în ceea ce am posedat sau năzuim să avem. Opera de artă se definește din acest punct de vedere ca obiect de regăsire colectivă a omului, pe linia aspirațiilor sale în lume. Opera de artă se definește, din acest punct de vedere, ca un fel de conștiință a procesului de înstrăinare prin care umanitatea a trebuit și trebuie să treacă. Teoria înstrăinării oferă esteticii marxiste moderne numeroase sugestii care nu au întârziat să fie exploatate într-o seamă de intervenții — cum sînt cele ale lui Galvano Della Volpe sau Gyorgy Lukács.

Destinul în posteritate al lui Karl Marx a fost și rămîne, desigur, extraordinar. Milioane și milioane de oameni văd astăzi în opera sa o permanentă călăuză pentru tot ceea ce fac, pentru tot ceea ce realizează, pentru tot ce speră. Știința modernă îl reverențiază pe Karl Marx drept precursor de seamă al marilor tentative pe care le întreprinde. Arta modernă, de cele mai diverse tendințe, se proclamă . . . marxistă. Tot ce-i protest pe pămînt împotriva stărilor de lucruri prezente poartă amprenta marxismului. De bună seamă, la ora actuală, Karl Marx este filosoful cel mai cunoscut și, după cum observa Bertrand Russel, în *istoria filosofiei occidentale*: prin atracție sau repulsie, secolul XX trăiește sub semnul filosofiei lui Marx.

Îl cunoaștem pe Marx din fragmente. Îl cunoaștem pe Marx din lozinci. Îl cunoaștem pe Marx din cărți. Îl cunoaștem pe Marx din ce-au scris alți gînditori despre el. Dincolo, însă, de lozinci, dincolo de fragmente, dincolo de conținutul imediat al textelor, există încă un Marx permanent inedit. Un Marx al marilor tentații. Un Marx care se confundă cu înseși perspectivele umanității. Un Marx în numele căruia a lucrat și lucrează, mărșălăturisit sau nemărșălaturisit, adevărata gîndire de azi.

Semnificativă mi se pare, din acest punct de vedere, și descrierea perirea modernă a lui Marx ca estetician.

Marxismul, după cum se știe, pornește de la premisa că materia reprezintă factorul prim ce stă la baza a tot ce există, iar conștiința factorul secund, că materialul reprezintă factorul prim ce stă la baza vieții sociale, iar spiritualul factorul secund, că existența determină conștiința, că existența socială determină conștiința socială, că la nivelul vieții sociale, în ultimă instanță, baza determină, sau mai bine zis, condiționează suprastructura. Spiritualul, ca domeniu distinct de cel al materialului, e conceput de Marx proiectiv.

Pentru Marx fenomenul social sau, în alți termeni, fenomenul uman, privit în cadrul devenirii generale a materiei, se descrie, în primul rînd, printr-un tip specific de intervenție, pe care un grup zoologic determinat începe și continuă să exercite asupra naturii.

Cuvîntul natură are la Marx un înțeles deosebit de acela de materie, natura fiind materia « aptă » de a fi cunoscută și transformată de către om, natura fiind o materie « aptă » să intre în « construcția », în compoziția domeniului material, natura fiind materia « aptă » de « spiritualizare ».

Acest tip specific de intervenție poartă, în textele marxiste, denumirea de practică. « Viața socială e în fond practică. Toate misterele care împing teoria spre misticism își găsesc dezlegare rațională în practica omenească și în înțelegerea acestei practici. Noțiunea de practică socială e folosită de către Marx alternativ cu aceea de activitate socială. Deși sinonime, cele două noțiuni

diferă, totuși, într-o anumită măsură. Nu vom încerca, deocamdată, să le delimităm. Mai important mi se pare altceva: ceea ce noțiunile de activitate și practică socială au comun, și anume faptul că amîndouă presupun intervenția în real. Dar ce fel de intervenție? Ceea ce noțiunea de activitate socială sugerează, noțiunea de practică vine să expliciteze. E vorba despre un tip de intervenție care are capacitatea de a se amplifica neînterupt. E vorba despre un tip de intervenție prin intermediul căreia se transformă nu numai materia asupra căreia se intervine, ci și însuși grupul zoologic care intervine asupra materiei. Situația semnalată ne trimite la o altă noțiune specifică, oarecum, filosofiei marxiste: noțiunea de experiență socială. Însăși acceptarea ideii de progres social — idee ce stă, de altminteri, la baza sistemului filosofic marxist, obligă, măcar, la luarea în considerare a acestei noțiuni. Expresiile: experiența istorică a omenirii, experiența de luptă a proletariatului, experiența mișcării socialiste sau comuniste, experiența revoluției, experiența artei, a culturii, a civilizației noastre pot fi întâlnite frecvent în textele marxiste, deși cu accepțiuni diferite.

Ce este experiența? Vom consemna că, pentru Marx, așa cum rezultă mai ales din lucrările sale din tinerețe, experiența înseamnă, înainte de toate, « memorie », adică reținerea a ceea ce are specific « genul » de materie asupra căreia s-a acționat, a rezistenței pe care acest « gen » de materie a opus-o și a modului cum s-a reacționat în fața acestei rezistențe.

Experiența ar însemna, așadar, mai întîi, reținerea mentală sistematică a datelor esențiale în legătură cu un tip de intervenție oarecare, exercitată de fiecare individ în parte și de toți indivizii laolaltă asupra materiei fenomenalizate, asupra lor înșiși în vederea folosirii acestor date, prin repetare, atunci cînd se va ivi nevoia sau, mai degrabă, în vederea folosirii ulterioare a unor elemente ale acestor date.

Experiență ar însemna, apoi, perfecționarea, dincolo de memorie, a unor aptitudini specifice în vederea unei intervenții sporite, amplificate asupra materiei. Omul se afirmă, astfel, în natură, potrivit chiar expresiei folosite de Marx, ca o ființă activă, iar în măsura în care prin intervenția sa asupra naturii impune acesteia o nouă configurație, el se afirmă, potrivit concepției marxiste, ca ființă creatoare — ființă demiurgică.

Reținînd diferite informații despre « lume » și despre sine însuși, cu ajutorul memoriei, omul devine o ființă « care știe ».

Prin transmiterea acestei informații, de la individ la individ, pe scara întregului grup zoologic din care face parte, omul se afirmă ca o ființă ce folosește diferite tipuri perfecționate de limbaj. De altminteri însăși activitatea umană, însăși intervenția umană în realitate se cere interpretată, din perspectiva filosofiei marxiste, ca un « dialog » continuu; un dialog al omului cu

natura; un dialog al omului cu el însuși; un dialog al omului cu propriile sale unelte; un dialog al omului cu propriile sale produse. Din punctul de vedere al concepției lui Marx: viața socială se definește pe toate planurile drept comunicație de factură superioară.

A interveni asupra materiei devine echivalent, la Marx, cu a da un sens materiei, cu a o face să « vorbească », să « comunice », să-și releve « esența ».

Cuvîntul sens se referă, de obicei, la posibilitatea obiectului de a « comunica », de a se « dezvălui » subiectului, de a furniza subiectului diverse tipuri de informație, în funcție de necesitățile, dar și de posibilitățile acestuia de a reține, de a « recepta » respectiva informație.

Cu o atare accepțiune apar, direct ori indirect, în textele marxiste, expresiile de sens social, sens istoric, sens economic, sens practic, sens uman.

Cu o atare accepțiune, cuvîntul sens este folosit și astăzi în studiile filosofice, antropologice, sociologice moderne, indiferent de orientarea lor.

Vocabularul esteticii moderne reține, tot cu o atare accepțiune, « formulele » de sens estetic (indicînd posibilitatea unui obiect de a ne face de a ni se face « cunoscut » estetic, de a ne oferi anumită informație de tip « estetic »), de sens artistic, de sens poetic, de sens plastic, de sens muzical.

În concepția lui Marx, fenomenul uman sau social, cum vrem să-i spunem, cuprinde doi termeni majori, două domenii distincte și totodată nedistincte: materialul și spiritualul.

Materialul reprezintă materia cunoscută, materia obiect al intervenției umane și materia « transformată » de către om, materia spiritualizată. Marx distinge, însă, în cadrul materialului, materia umanizată despre care omul are numai cunoștințe și materia spiritualizată — materia transformată, modelată de către om. Material și spiritual sînt noțiuni care pot fi traduse prin: existență și conștiință, bază și suprastructură, economic și cultură — expresii ce desemnează diferite ipostaze ale aceleiași opoziții, expresii, întrucîtva, sinonime.

Sinonimiile se cer utilizate cu maximă precauție. Conținutul lor, în aparență, e identic. În realitate, el diferă sensibil, întotdeauna. Fiecare sinonim exprimă, pe lîngă aceleași note, ale aceluiasi obiect, și unele note în plus, care ies la iveală numai atunci cînd procedăm la o analiză atentă a funcțiilor sale.

« Traducerea » formulelor inițiale în sinonimele lor reprezintă un procedeu de lucru eficient în materie de analiză logică menită să scoate în evidență implicațiile neimEDIATE, « ascunse » ale fenomenului, ale situației, ale obiectului de care ne ocupăm. « Traducerea » noțiunilor de material și spiritual prin echivalentele lor aproximative, de existență și conștiință, bază și supra-

structură, economic și cultural ne va ajuta să înțelegem mai bine sensul premisei fundamentale a filosofiei marxiste, aceea privind rolul determinant al factorilor de ordin material în cadrul vieții sociale. Ce presupune distincția dintre material și spiritual? Presupune o anumită dedublare a aceluiași tot. Presupune o anumită « înstrăinare » a elementelor principale ale aceleiași totalități. Materialul nu poate fi conceput decât prin opoziție cu spiritualul. Filosofia anterioară, când concepea această raportare, o concepea pe linia unor implicații directe și mecanice. Marx privește materialul și spiritualul ca două laturi ale aceluiași unic fenomen uman, putînd trece fiecare în opusul ei, în funcție de anumite împrejurări. Orice interpretare a spiritualului în afara raporturilor sale dialectice cu materialul, se dovedește falsă. Raportarea materialului la spiritual și a spiritualului la material, în oricare dintre ipostazele amintite (existență și conștiință, bază și suprastructură) apare, prin urmare, obiectiv necesară, atunci cînd e vorba de studiul fenomenelor sociale. Totul depinde cum se face această raportare.

Conform metodei enunțate mai înainte, cu privire la traducerea termenilor sinonimi și a situațiilor de sinonimie una prin cealaltă, va trebui să reținem că domeniul spiritualului poate fi interpretat ca domeniu al cunoașterii, ca domeniu al diferitelor forme ale conștiinței sociale, ca domeniu al culturii, ca domeniu al ideilor, ca domeniu al idealului. Domeniul materialului, la rîndul său, va putea fi interpretat ca domeniu al naturii, ca domeniu al civilizației materiale, ca domeniu al bazei, ca domeniu al economicului. Fiecare asemenea « interpretare » obligă, bineînțeles, la alte distincții, la alte și alte determinări, — esența fenomenului uman neputînd fi concepută decât ca totalitate a tuturor acestor distincții și delimitări posibile.

Am convenit că materialul și spiritualul — cele două laturi ale fenomenului social sau uman — cu toate situațiile de sinonimie semnalate, cu toate echivalentele particulare reținute, își găsesc adevărata explicație numai pornind de la analiza celui tip de intervenție specifică, exercitată asupra naturii de un grup biologic determinat, intervenție denumită de Marx practică socială. Noțiunea de practică socială privește, după cum știm din economia politică, forțele de producție și relațiile de producție; cu alte cuvinte, privește natura asupra căreia se intervine, privește felul cum se intervine asupra naturii și privește, în egală măsură, individul sau indivizii care intervin asupra naturii. Cele trei elemente ale procesului de intervenție în material, pe baza căruia se realizează, se constituie domeniul spiritualului, vor trebui luate în devenirea lor istorică. Pe de altă parte, cele trei elemente « personifică », de asemenea, totalități ample. Asupra materiei nu intervine un singur om, ci o « mulțime », o totalitate, un « ansamblu » de oameni. Materia, iarăși nu se

prezintă peste tot la fel, ci sub o multitudine de aspecte. Intervenția diferă și ea, de la obiect la obiect. Avem de-a face, în realitate, cu niște totalități, cu niște ansambluri, cu niște « mulțimi » posibile de a fi studiate, în bună măsură, cu ajutorul matematicii mulțimilor, cu ajutorul unei geometrii specifice, al unor relații și funcții « formalizabile », cum se spune în terminologia de specialitate.

Să recapitulăm cele enunțate pînă acum. În cadrul acestei totalități mari, a acestui ansamblu denumit de noi, convențional, fenomenul uman sau social, am distins, într-un prim moment al analizei întreprinse, o primă structură, cu două elemente: materialul și spiritualul, « M » și « S ». Într-un moment ulterior am distins a doua structură, proprie procesului de realizare a celor două elemente prime: « M » și « S »; am distins structura dinamică, cum pare a sugera chiar Marx — structura avînd drept elemente principale materia asupra căreia se intervine, intervenția ca atare și omul care intervine asupra materiei. Mergînd cu analiza mai departe, se distinge acum o nouă structură compusă dintr-o serie de alte noi elemente, pe linia cărora se profilează și funcționează procesul de realizare a celor două elemente prime: « M » și « S ». Aceste elemente sînt: producția, cunoașterea teoretică, morala, starea politică, starea juridică, starea administrativă, arta ș.a. Fiecare dintre aceste elemente poate fi interpretat, la rîndul său, din multiple puncte de vedere, ca o totalitate. Fiecare dintre aceste totalități, dintre aceste « mulțimi » reprezintă o structură de sine stătătoare, pretabilă la o analiză proprie. În componența fiecăreia dintre aceste structuri vom întîlni, într-un grad mai mare ori mai mic, elemente de cunoaștere, de comportament social specific, de psihologie specifică . . . Fiecare dintre aceste structuri se pretează la un studiu special, inițiat din perspectiva proporției în care conține asemenea elemente.

Practic, în ciuda posibilităților de care dispun, de a fi distinse și studiate separat, încă de la nivelul liniei de intervenție umană asupra naturii, domeniul materialului și cel al spiritualului fuzionează permanent. Mai ales în cadrul straturilor imediate ale lor. Spiritualul în « stare pură » e posibil doar în straturile superioare ale domeniului ce se profilează deasupra celui material. Materialul în stare pură nu e posibil deloc; materialul « în stare pură » nu mai e material, ci materie.

Materialul cunoaște diferite straturi unde se prezintă doar mai pregnant spiritualizat. Cartea, tabloul, partitura muzicală, orice bun de consum, aparatură științifică, sînt obiecte transmițătoare, în grade diferite, de spiritual. Sînt material mai pregnant « înstrăinat » în spiritual. Spiritualul cunoaște și el o serie întreagă de straturi unde se prezintă mai pregnant determinat, condiționat de către domeniul material.

Funcționând la nivelul limitei convenționale dintre material și spiritual, producția, știința, morala, religia, arta, ne vor apare ca niște « mulțimi » integrate, atât în « spațiul » materialului, cât și în cel al spiritualului. Firește, unele, cum ar fi producția, apar mai mult integrate în material și mai puțin în spiritual, altele, de pildă știința, arta, apar mai mult integrate în spiritual. Am putea folosi pentru această observație termenii de anabazic și catabazic, împrumutați de la Lucian Blaga, desemnând mulțimi, navigînd mai mult în spațiul spiritualului: deasupra bazei, sau mulțimi navigînd mai mult în spațiul materialului: sub bază, sub linia practicii.

Arta, în general, se prezintă ca o totalitate dublă, conținînd atât elemente de « S » cât și de « M ». Fiecare operă de artă constituie o prezență materială și o prezență spirituală în același timp. Arta s-ar prezenta, așadar, ca o « mulțime » compusă dintr-o infinitate de elemente material-spirituale. Din acest punct de vedere arta, ca și producția, ca și știința etc. e pretabilă la o înțelegere, la o abordare, cel puțin matematică; e o totalitate « formalizabilă ».

Formînd același tot unic, aceeași unică « substanță », e de la sine înțeles că diversele elemente ale fenomenului uman, nici pe plan mai larg, nici pe plan mai restrîns (producția, morala, știința, starea juridico-administrativă), nu vor putea fi concepute în « stare pură », complet sau măcar aproximativ complet izolate unul de celălalt. Fiecare dintre ele ne apare implicat, într-o măsură mai mare ori mai mică, în celelalte.

Totalitatea denumită artă ni se va înfățișa constituită astfel din: producție, politică, morală etc. Un prim moment al implicațiilor de acest fel va fi marcat de faptul că orice operă de artă e o prezență materială, că orice operă de artă presupune inițial anumite « produse »: pînza, culoarea, hîrtia: că orice operă de artă presupune ulterior atitudine față de existență, prin urmare, morală. Tematica, problematica artei, presupun nu numai atitudine morală, dar și socială, politică, oricît de vagă, — presupun referiri la stări de lucruri prezente.

Un al doilea moment al implicațiilor de acest fel îl constituie acela în care relațiile dintre artă și celelalte totalități devin implicite, îl constituie momentul referitor la raportul dintre opera de artă și public. Publicul artei este și el o « totalitate » care, prin însăși condiția sa, participă și la producție, și la morală, și la politică, și la știință, și la manifestările ludice... În această calitate el are, în fiecare societate, în fiecare etapă istorică, în fiecare cultură, anumite, și numai anumite posibilități de a cultiva arta, de a gusta arta, de a se educa prin artă. Mai trebuie ținut seama și de situația evidentă că producția, morala, religia, jocul, fiecare angrenată în felul ei în viața publică, pot sau nu pot fi preocupate, într-o perioadă dată, de

artă, pot sau nu pot funcționa prin intermediul artei. Se cere să se reținute, în acest sens, următoarele noțiuni estetice derivate din concepția filosofică marxistă generală.

Noțiunea de *existență artistică* s-ar defini prin modul de dispunere și difuzare a artei într-un spațiu social-istoric determinat.

Noțiunea de *conștiință artistică* s-ar defini prin gradul de înțelegere și de interes pentru artă într-un spațiu social-istoric determinat.

Noțiunea de *psihologie artistică* ar reprezenta, într-un anumit caz, modul specific al unui public determinat de a « privi » arta, de a gusta arta, de a reacționa în fața operei de artă, de a se interesa de artă.

Un al treilea moment al implicațiilor producției, moralei, politicii, stărilor juridico-administrative în artă îl constituie acela când ajungem să luăm în considerare însăși condiția artistului. Acesta e și el un element al unei totalități, al unei colectivități umane, care se cere studiată separat. Pe de o parte, artistul nu apare drept creatorul operei de artă, pe de altă parte, ne apare drept un om din public; mai întâi un om din publicul larg al unei civilizații, apoi un om din publicul artei. Recunoscând această situație a artistului va trebui să ținem seama că el « funcționează » și nu « funcționează » de la sine, individual, că în bună măsură el este expresia unei societăți date, deci: expresia unui tip particular de intervenție în real, a unei anumite morale, a unei anume mentalități teoretice, politice, religioase ș.a.m.d.

Marx distinge un nivel biologic la care orice om se afirmă ca expresie a colectivității din care face parte; un nivel general uman, la care orice om se afirmă ca expresie a colectivității din care face parte; nevoia de a trăi în societate, nevoia de cunoaștere, nevoia preponderentă de un anumit tip de cunoaștere așa se întâmplă în cazul civilizației europene, al celei asiatico-africane, al celei oceanice.

Există un nivel național, evident în textele marxiste, la care, de asemenea, orice om se afirmă ca expresie a totalității căreia îi aparține: limba, obiceiurile, tradițiile naționale.

Mai departe, pot fi operate delimitările de ordin regional, dialectal, local.

Marx stabilește delimitări, pe aceeași linie, la nivelul claselor, al păturilor și grupurilor sociale mai restrânse, insistând asupra intereselor de clasă, asupra mentalităților de clasă, asupra ideologiei claselor, păturilor, grupurilor sociale restrânse.

Ultima celulă socială, examinată de către Marx, este familia. Și aici, anumite interese, mentalități, prejudecăți comune sunt posibile de semnalat.

Abia la urmă vom distinge, astfel, acel nivel la care orice om se afirmă ca voință proprie; aici intră acele mișcări, acele ge-

turi, acele gânduri ce măcar aparent nu se dovedesc expresia tiparelor de condiționare expuse pînă acum. Deși la prima vedere insignifiant, acest nivel se dovedește, totuși, cel mai important. Datorită lui se produc « perturbațiile » necesare la nivelul celorlalte niveluri, care asigură « configurația » unică a fiecărui individ, care asigură caracterul personalității umane. Orice om se afirmă astfel ca o totalitate de relații. Artistul se cere înțeles și el ca o astfel de totalitate. Operei pe care el o va crea, îi va fi imposibil să nu se resimtă de pe urma acestui fapt. Deci, opera pe care artistul o va crea va fi și nu va fi, dintr-un asemenea punct de vedere, o operă personală, întrucît artistul însuși e și nu e o individualitate distinsă de colectiv.

Atari delimitări, paradoxal spus, implicate sau presupuse în filosofia lui Marx, au condus estetica modernă la luarea în dezbateră a problemei privind personalitatea și impersonalitatea artei. În ce măsură opera de artă e personală și în ce măsură e rolul unei contribuții colective, constituie întrebarea dramatică pe care și-o pun și astăzi nu puține studii de estetică.

După ce am văzut că — școlărește spus — arta se « compune » din producție, întrucît orice operă de artă necesită un material, necesită instrumente de execuție, necesită încăperi construite unde are loc spectacolul artistic; după ce am văzut că arta — școlărește spus — se « compune » din morală, prin preferința pentru anumite teme, prin pasiunea pentru dezbateră anumitor probleme de ordin etic; după ce am văzut că arta — la fel de școlărește spus — se compune din cunoaștere teoretică, prin informațiile despre o stare determinată de lucruri ce ni le oferă, prin gradul de interpretare științifică a materialului de care se servește, a tematicii abordate, a problemelor dezbătute; după ce am văzut că arta se compune, în anumite condiții, din « religie », prin funcțiile « îndeplinite », prin tematica specială abordată; după ce am văzut că arta se compune din starea juridico-administrativă, prin modul cum este legiferată prin statutul ce-l are în fiecare societate, prin posibilitățile de răspundere de care dispune; după ce am văzut că arta se compune din joc, în măsura în care se afirmă ca o activitate gratuită; după ce am văzut că arta se mai poate compune din atîtea și atîtea « lucruri », se pune întrebarea, în mod firesc: ce mai rămîne atunci artă propriu-zisă, din arta înțeleasă ca totalitate?

Dacă luăm în considerare și faptul că publicul ce se interesează de artă e angrenat, de asemenea, în producție, morală, cunoaștere teoretică, religie (cel puțin o parte a lui, în funcție de epoca istorică și culturală la care ne referim), stare juridico-administrativă, joc și atîtea și atîtea alte activități, întrebarea pusă mai înainte capătă un plus considerabil de gravitate.

Dacă mai luăm în considerare faptul că însuși artistul e produsul unor condiții realizate din producție, morală, politică,

știință și nu știu cîte alte totalități, întrebarea devine dramatică: întrucît, de astă dată, ne apare secundată de o a doua: ce mă rămîne personal în opera de artă? Michel Foucault, în *Les mots et les choses*, pare a răspunde: nimic. Răspunsul se dovedește cu atît mai tulburător cu cît, pe planul artei, alături de atari modalități de largă condiționare a diferitelor opere, intervin altele, ținînd de ceea ce numim cu toții tradiție, la nivelul civilizațiilor, al culturilor naționale, al genurilor, speciilor și subspeciilor artistice. Trecutul apasă astfel, potrivit spuselor lui Marx, și ca un element ce asigură trăinicia acțiunilor prezente, dar și ca un jug din care nu se poate ieși.

Conștiința treptată și parțială a acestei întregi țesături de relații ce fixează arta în cadrul vieții sociale pare să fi dus, în timpurile noastre, la acea avalanșă de tentative de evadare din realitate proprie atîtor ideologii estetice recunoscute. Ceea ce multă vreme s-a înțeles prin termenul de revoluție a artei moderne începe acum să fie denumit tot mai des aventura artei moderne, adică tentativa de a ieși din cadrul tipului tradițional de condiționare socială a artei, ignorîndu-se legile acestei condiționări. Trebuie spus că termenul de revoluție presupune întotdeauna o răsturnare legitimă a stărilor de lucruri existente, un salt de la inferior la superior, pe cînd aventura nu presupune decît un vag sentimentul legitimității și nici acela al mișcării de la inferior la superior. Concepînd arta ca totalitate, Marx a insistat asupra sensului ei social integral. Artă nu poate fi înțeleasă în afara fenomenului uman, în afara fenomenului social. O atare afirmație implică ideea condiționării sociale extrem de complexe și specifice a operei de artă, originalitatea ei constînd, în mare măsură, în specificul acestei condiționări. Paralel cu ideea condiționării complexe a operei de artă, în textele marxiste revine adeseori ideea de talent, adică de structură biologică, de sensibilitate aparte, în absența căreia nu are rost să vorbim despre condiționarea socială complexă a operei de artă. Aici apare noțiunea de personalitate artistică și literară, înțeleasă de Marx ca expresie a unei structuri biologice și sociale specifice. Lenin, mai tîrziu, va spune că a trăi în societate și a fi liber față de ea e un lucru imposibil, că artistul nu poate fi liber față de editorul său, față de librarul său. De bună seamă, afirmațiile sale se bazuau pe aceste teze aflate în subtextul filosofiei lui Marx. Potrivit viziunii lui Marx, artă, concepută astfel, se mișcă odată cu întregul fenomen social, pe o anumită traiectorie istorică și nu poate, sub nici o formă, să se abată prea mult de la această traiectorie.

Tocmai din aceste considerente arta poate fi înțeleasă ca virtute « formalizabilă », ca « programabilă ».

Un atare fapt, însă, a stîrnit și stîrnește reacții, dintre cele mai violente, printre mulți esteticieni contemporani, unii decl

ritundu-se « marxiști » convinși. « Dispare omul », « Dispare subiectivitatea », « Dispare esteticul », « Se neagă astfel tocmai ceea ce constituie esențialul în opera de artă: talentul, originalitatea ». « Niciodată cifrele nu vor putea înlocui sufletul viu al artei ». « Farmecul artei constă tocmai în imprevizibilitate. Or, negînd această imprevizibilitate, negăm arta însăși ». « Niciodată cifrele seci nu vor putea înlocui realitatea vie a artei » ... « Niciodată mașina nu va putea să realizeze integral actul creației artistice ». Sînt fraze sau crîmpeie de fraze ce devin frecvent în cadrul diferitelor articole « combative » avînd drept misiune să pună la punct eventuale tentative ce ar putea să se manifeste într-o atare direcție. Dar cine a preconizat o creație artistică realizată de mașinile cibernetice? Am impresia că la mijloc se află o neînțelegere. Interpretarea artei ca un « ansamblu » formalizabil, ca o totalitate, ca o « mulțime matematică » nu implică neapărat ignorarea factorilor de ordin subiectiv ce stau la baza fiecărei opere de artă, negarea personalității artistice, a ceea ce reprezintă talentul și originalitatea fiecărui artist ori scriitor. Interpretarea artei ca totalitate formalizabilă și « programabilă » presupune doar conștiința unor structuri, relativ stabile, la dimensiunile întregului ansamblu, a unor raporturi întrucîtva « permanente » în afara coeficientului de nonstabilitate — originalitatea — în afara coeficientului de nonpermanență, de « continuă noutate », ce asigură, de fiecare dată, valoarea oricărei opere. Interpretarea artei ca totalitate formalizabilă și « programabilă » nu presupune ignorarea coeficientului de « esteticitate », de care, în mod firesc, dispune orice operă. Formalizarea și programarea artei se referă la acele aspecte ale operei ce depășesc nonstabilitatea estetică, ce depășesc originalitatea oricărei « prezențe artistice ». Și dacă se întreprind totuși o seamă de « experiențe cibernetice » urmărind, ca să spunem așa, scopuri « estetice », rostul lor nu este și nu va fi de a realiza « creații » mecanice, care să înlocuiască talentul artistului, ci de verificare a posibilităților mașinii, de « stabilire » a punctelor maxime pînă unde se poate merge cu programarea. Asta constituie, fără îndoială, altceva decît preconizarea unei « arte cibernetice ».

Interpretarea artei ca totalitate formalizabilă și « programabilă » obligă la a lua în considerare unele elemente și la a face abstracție de alte elemente, deopotrivă specifice artei. Dar e posibilă oare vreodată analiza completă, integrală a fenomenului uman, e posibil oare studiul diferitelor lui aspecte fără asemenea « abstracționări »? Marx însuși, expunînd concluziile la care a ajuns, pe baza analizei sistemului social capitalist, ținea să precizeze, în *Capitalul*, că aceste concluzii au fost obținute făcîndu-se abstracție de o serie întreagă de elemente — specifice și ele, societății capitaliste. Luarea în considerare a acestor ele-

196

mente — spunea Marx — va putea să modifice parțial con-
cluziile noastre, nu însă și esența lor.

De bună seamă, înțelegerea artei ca totalitate formalizabilă și
programabilă reprezintă un pas înainte spre fundamentarea unui
tip mai riguros de estetică, în comparație cu tipul de estetică
bazat exclusiv pe « fler » și intuiție sau pe niște « legi » utopice
ale creației. Această înțelegere privește coordonatele mari ale
artei. La nivelul prezențelor artistice concrete, al stilurilor și
modalităților artistice diverse intră în funcțiune însă imaginația
gustul, intuiția artistică individuală.

196

ETERNA GENERAȚIE NOUĂ

197

Face parte din categoria principalelor atribute ale tinereții ambiția aceasta de a înțelege neapărat ce reprezentăm «noi» în raport cu «cei dinaintea noastră». Criteriul generațiilor, deși evident discutabil, a sedus întotdeauna inteligențele mai puțin «experimentate». Secolul din urmă părea, o vreme, conștient de modesta lui valoare. Marile înfruntări de idei din ultimele decenii au acordat puțină importanță termenului «generație». Iată însă că astăzi el «renaște». Cine urmărește colocviile sociologice sau dezbaterile filosofice care au loc astăzi în lume, rămîne «izbit» de implicațiile ce i se descoperă.

«Generația beat», «generația hippy», «generația de 20 de ani», «generația de 30 de ani», «generația de după război», «generația tînăra», «generația mijlocie», «generația vîrstnică» au devenit, de asemenea, expresii nelipsite din cronicile, din articolele, din studiile discutînd probleme contemporane de literatură. Nu cunoaștem exact conținutul termenului întrebuițat, dar nu renunțăm la el, fiindcă-i . . . la modă.

Dacă la început cuvîntul generație desemna o «entitate» umană mai amplă, succedîndu-se aproximativ din 30 în 30 de ani, cu un anumit rol, cu o anumită contribuție pe planul culturii, ulterior i-au fost aduse corective însemnate. Generațiile «biologice» au fost deosebite de cele «creatoare», ale căror dimensiuni puteau fi mult mai restrînte. S-a ajuns la situația buiară că, sub pana diferiților autori, generațiile sînt acum concepute la intervale de cîtiva ani. Giovanni Papini observa odată, pe bună dreptate, că, de obicei, se întîmplă cam așa: pînă la treizeci de ani te lupti tu cu alții, de la treizeci de ani încolo, se luptă alții cu tine. O atare imprecizie și instabilitate în folosirea termenului amintit promovează un eclecticism aparte, propriu foarte multor texte critice actuale. Un însemnat coeficient de eroare trebuie, astfel, prevăzut și calculat, pentru a putea extrage acel simbul de adevăr în numele căruia se risipesc atîtea eforturi.

E necesar să fim conștienți de situațiile neautentice, create printr-o perseverare excesivă într-o asemenea direcție. Altminteri, nu vom avea decît de pierdut. Teamă sau fuga de adevăr nu slujesc nimănui decît vremelnice și în situații determinate. Ele implică, obligatoriu, o existență falsă, un mod fals de a privi lumea, de a ne privi pe noi înșine, de a înțelege ce avem de făcut, ce putem face, ce merită să facem.

Dincolo de eclecticismul evident pe care îl presupun modalitățile false ori eronate de abordare a termenului generație, mai intervin și alte probleme.

Cea dintîi privește ansamblul de utopii create în jurul unei false realități. O realitate «iluzorie», luată drept realitate

« aieva » obligă la un anumit comportament, stîrnește anumite ambiții, menite, pînă la urmă, a fi spulberate. Experiența dovedește, bunăoară, că în studierea fenomenului culturii, nu o dată periodizările sînt necesare, fie și din considerente metodologice. Experiența mai dovedește că, în cercetarea unuia sau altuia din aspectele culturii, delimitările nu pot lipsi. Cînd, însă, delimitările nu-și au nici un suport real, ele produc, acolo unde încep să fie acreditate, « perturbații ». A izola contribuția momentului literar și artistic prezent de restul realizărilor culturale noastre, pe simplul motiv că ea aparține, în mare, « celei mai tinere generații » se dovedește, de la bun început, o încercare eronată. Prin forța împrejurărilor, vom fi obligați, mai degrabă, la anumite « concesii teoretice », la anumite... preajudecăți. « E bun numai ceea ce facem noi ». « Cu noi » și numai cu noi începe fenomenul culturii. Există în această poziție o notă de optimism tonic. Dar, în același timp, există și o bună doză de dispreț pentru dialectică. Cultura, ca și orice alt domeniu al vieții sociale, presupune continuitate de eforturi. Vrem sau nu, îi continuăm pe cei dinaintea noastră. Vrem sau nu, vrem, noi nu putem face abstracție de « cei dinaintea noastră ». Influența lor o vom resimți obiectiv și în chipul cel mai divers. Indiferent de scăderile perioadei precedente, ea rămîne, totuși, istorie. Ea ne leagă pe noi, cei de astăzi, cu cei de ieri și, prin cei de ieri, cu înaintașii lor. O cultură, oricîte « culmi » și oricîte « pante » ar cunoaște, funcționează ca un tot.

Reprezintă una din achizițiile de seamă ale științelor sociale moderne abordarea culturii ca totalitate de aspecte în măsură să fie studiate, fiecare, atît în spațiu cît și în timp, din perspectivă a relațiilor dintre ele. Mentalitatea rezumată prin afirmații de tipul « lumea începe de aici și sfîrșește acolo », proprie de obicei vîrstei juvenile, s-a dovedit întotdeauna o importantă sursă de eroare în domeniul esteticii. Chiar dacă în « structura » unei atari afirmații vom recunoaște și o oarecare doză de material stimulatoriu, ne va fi imposibil să ignorăm concluziile aberante pe care le poate antrena.

Din acest punct de vedere, e limpede că nici momentul literar și artistic actual nu poate fi apreciat la justa sa valoare ignorîndu-se, ori făcîndu-se abstracție, conștient, de relațiile sale cu trecutul, ignorîndu-se ori făcîndu-se abstracție conștient de tradițiile și influențele asimilate. Tentativele critice de a izola ceea ce se petrece astăzi în poezie, proză, teatru sau plastică dintr-un trecut mai mult sau mai puțin apropiat pot seduce, se pot concretiza, fără îndoială, în demonstrații dintre cele mai ingenioase, dar nu lipsite de puerilitate și străine de adevăr. « Izolațiile » își au rostul doar în măsura în care pot să reliefeze ma-

bine un punct sau altul, un moment sau altul, un aspect sau altul. Altfel, ele alterează prestigiul valorilor și facilitează dictatura prejudecății.

Tot timpul stăruie în fața noastră acest pericol, al transformării unei judecăți în prejudecată. Nevoia de a ne delimita reprezintă, desigur, o nevoie reală. Nevoia de a ne delimita cu orice preț și fără nici un suport de adevăr, reprezintă o iluzie. Prima indică poziția judecății. A doua, pe cea a prejudecății. O necesitate proprie unui anumit timp și unui anumit loc e aplicată, fără discernământ, în altă parte. Mutația va stîrni pasiuni, va stîrni împotrivire. Premisele exclusivismului vor fi, așadar, create.

Exclusivismul, am impresia, reprezintă a doua problemă dificilă impusă de folosirea improprie a termenului « generație ». Raporturile între prezent și trecut ajung să fie interpretate arbitrar, raporturile prezentului cu prezentul ajung să fie ignorate. Accentul cade numai pe un singur dat. În aceste condiții, ce valoare mai poți pune pe concluzia raționamentului formulat, ce rost își mai are analiza? În aceste condiții, adevărul se pierde. Locul lui îl ia propria noastră obsesie.

Ca filosofie a adevărului, marxismul a refuzat, întotdeauna, să acorde termenului generație alte valențe decît cele pe care el, într-adevăr, le posedă. O generație constituie o entitate umană relativă. Indivizii aceleiași generații sînt « purtați » în societate de interese deosebite. Ei nutresc sau pot nutri idealuri diferite. Ei dispun de convingeri variate. Dacă am merge mai departe, referindu-ne la domeniul vast al gusturilor și preferințelor estetice, am vedea că distanțele se lărgesc aproape imprevizibil. *Criteriul generațiilor impune prudență.*

Criteriul generațiilor se dovedește precar, atunci cînd importanța lui este exagerată.

Care sînt, totuși, valențele reale ale termenului generație, ce aspecte sociale vizează? H. Stuart Hughes, în *Consciousness and Society* (trad. italiană: « Coscienza e società », 1967), formulează o observație ce merită, cred, oarecare interes: « Firește, toate generațiile se întrepătrund și toate sînt definite, într-o anumită măsură, puțin arbitrar: în același timp, totuși fiecare generație tinde a-și preciza propria fizionomie pe baza experiențelor comune. În jurul unor atari experiențe se formează, de fiecare dată, o nouă grupare specifică. Astfel, oameni care au participat la evenimente psihologice decisive împreună cu alții, avînd un plus de vîrstă de peste cincisprezece ani chiar, pot să se simtă mai aproape de aceștia decît de o lume foarte apropiată ca timp, dar care n-a participat la aceleași experiențe. E cazul generațiilor dintre cele două războaie mondiale ». În-

tr-adevăr, principiul după care o generație se « formează » și se afirmă într-o cultură pare a fi experiența de viață. Trăind același timp istoric, oamenii se simt legați mai mult unii de alții. Dincolo de configurația diferitelor spații sociale intervine și un criteriu al timpului. O perioadă istorică determinată nu poate oferi decît anumite posibilități de realizare a experiențelor de viață individuale. Analizînd ceea ce fiecare individ a trăit activ într-o epocă sau alta, ne trezim în fața unui suport comun, alcătuit din evenimentele sociale importante. Sensibilitatea, gîndirea, comportamentul oamenilor se vor resimți de pe urma acestor evenimente. Ele vor prezenta evidente particularități în raport cu sensibilitatea, gîndirea și comportamentul celor care nu au participat activ sau nu au participat deloc la evenimentele avute în vedere. Se creează astfel posibilitatea unor comunicații mult mai intense, pe toate planurile: intelectual și afectiv, conștient și inconștient, etic, estetic, politic ș.a.m.d. Oamenii se simt mai apropiați unii față de alții, prin faptul că posedă o experiență de viață oarecum comună. Oamenii se simt mai solidari între ei, pe baza aceluiași argumente. Oamenii se înțeleg unii cu alții mai bine, prin faptul că nutresc ambiții asemănătoare, fac dovada unor obsesii asemănătoare, dispun, întrucîtva, de posibilități asemănătoare de realizare individuală. Aceasta este, parcă, întotdeauna o generație; aceasta este, parcă, acoperirea în « real » a eternei probleme: « generația nouă ».

Merită stăruit puțin, cred, asupra formulei: experiența de viață.

Ce reprezintă, în fond, experiența de viață? Termenul, ca atare, se referă mai întîi la ansamblul de situații dificile prin care cineva a trebuit să treacă în cursul întregii sale existențe. Din acest punct de vedere, experiența de viață apare ca fiind condiționată de vîrsta individului. Dar numai relativ. Desigur, în comparație cu situațiile dificile trăite pînă la adolescență, maturitatea medie, sau cea tîrzie — să nu mai vorbim de bătrînețe — presupun un bagaj de « experiențe » evident mai mare, indiferent de ce persoană e vizată. Dar, experiența de viață mai apare condiționată și de alți factori, la fel de importanți. Dintre aceștia, mediul ce ne revendică, profesia, cultura, acțiunile în care înțelegem să ne angajăm, contextul național în care ființăm trebuie « menționate » cu prioritate.

A realiza o experiență de viață determinată presupune a te angaja în efortul colectiv de transformare a realului, de realizare a valorilor materiale și spirituale de care societatea are nevoie. A realiza o experiență de viață determinată înseamnă,

așadar, a participa activ la « prefacerea lumii », la transformarea ei.

Din acest punct de vedere, « experiența de viață » depinde, de la individ la individ, de felul în care înțelegi să te angajezi în marile acțiuni ale timpului, de felul în care înțelegi să te angajezi în lupta pentru anumite idealuri, pentru anumite idei, pentru anumite acte de largă rezonanță în societate.

Experiența de viață mai presupune, însă, — dincolo de trăire intensională — memorie și judecată, judecată asupra faptelor ce le-ai săvârșit, asupra rostului tău în lume.

Trăire intensă, memorie selectivă și judecată sînt coordonate ce definesc orice experiență de viață. Noi realizăm permanent diversele momente ale trăirii. Dar le reținem, peste timp, numai pe cele semnificative, pe cele mai dificile dintre cele dificile. Asupra acestora urmează să reflectăm, atît acum, cît și mîine, sau numai acum, sau numai mîine. Selectînd, din noianul actelor săvîrșite, doar pe acelea ce prezintă o semnificație aparte, noi le acordăm, încă de la nivelul memoriei, o apreciere « ieșită din comun ».

Reflectînd asupra actelor săvîrșite și reținute peste vreme cu ajutorul memoriei, noi încercăm să generalizăm, să ne precizăm anumite principii de conduită, anumite principii de acțiune în viață, instituind o ordine a valorilor referitoare la ceea ce putem realiza, referitoare la ceea ce lumea poate obține de la noi, referitoare la modul de a ne comporta permanent. Viața trăită cu intensitate obligă, prin urmare, la acea filosofie a vieții pe care o practicăm cu toții zilnic și ale cărei postulate simțim nevoia să le comunicăm și altora. Mai ales depășirea momentelor de dificultate în construirea și finalizarea acțiunilor ispitesc spre un asemenea gen de « filosofie », de generalizare ipotetică, aproximativă.

Pentru artist, nevoia de a comunica cu alții pe aceste probleme constituie însuși mobilul activității sale. Gestul artistic — literar, muzical, plastic, indiferent — devine imposibil de conceput în afara nevoii de a comunica oamenilor ceva despre « om », pe altă cale decît cea obișnuită, pe altă cale decît cea la îndemîna oricui.

Pentru a obține o « situație » în care această comunicare să se realizeze într-un grad oarecare, trebuie să ai, înainte de toate, « ceva de spus ». O viață lipsită de momente dificile, de momente de tensiune, o viață lipsită de experiențe constructive memorabile pune sub semnul întrebării finalitatea actului de creație, fiindcă ea nu va putea asigura operei decît un minimum de informație, de obicei banală, ștearsă. De aici fenomenele de epigonism caracteristice cu precădere vîrstei tinere, fenomene

202

referind despre încercarea de a comunica — prin carte, prin pînza pictată, prin piatra sculptată, — o « viață de împrumut ». Necesitatea, resimțită mai ales la început de « carieră » culturală, de a sublinia ce reprezentăm « noi » în raport cu « cei dinaintea noastră », și-ar putea găsi aici o plauzibilă explicație. Cînd ceva este evident pentru toată lumea, nu mai are nevoie să fie reclamat de către nimeni. Cînd însă avem de-a face mai mult cu dorința de evidență, decît cu evidența în sine, atunci intră în funcțiune mecanismul « reclamei ».

Cu o sută de ani în urmă numai, lumea nutrea convingerea că producția este cea care determină consumul. Astăzi lucrurile ne apar puțin diferit. Cursul producției se dovedește, la rîndul său, determinat de ceea ce numim *consum*. Industria produce în general obiecte. Dar pentru ca industria să se mențină în stare activă e necesar ca obiectele pe care ea le produce să fie consumate. Obiectele neconsumate atrag după sine, fără drept de apel, atrofierea forțelor care le-au generat; obiectele neconsumate duc inevitabil la stagnarea producției. Consumul devine, din acest punct de vedere, un fel de problemă cheie pentru civilizația contemporană. Desigur, în societatea socialistă raportul dintre producția și consumul de bunuri industriale cunoaște un curs diferit de cel existent în lumea capitalistă. La noi consumul rămîne permanent dirijat, în conformitate cu posibilitățile existente și nevoile resimțite. Ceea ce pare a fi totuși un fenomen specific întregii civilizații actuale, indiferent de orînduirile sociale existente, este, vorbind la modul general, capacitatea industriei de a produce obiecte extrem de diverse, într-un ritm tot mai accelerat și într-o succesiune de serii greu de imaginat cu numai un secol în urmă. Universul de obiecte, de tip industrial, în care trăim se schimbă permanent. Apar noi și noi produse. Fiecare dintre ele este în măsură să facă față unor cerințe determinate. Tot mai des, însă, serii diferite de obiecte sînt destinate să facă față uneia și aceleiași trebuințe. Problema care se pune, atunci, privește opțiunea pentru un anumit obiect, în condițiile în care mai există și altele, capabile, în egală măsură, să vină în întîmpinarea trebuințelor noastre. După ce criterii preferăm un obiect industrial altui obiect, dispunînd de aceleași calități de ordin practic? Cînd producția industrială a ajuns în situația de a realiza obiecte diferite, menite a satisface una și aceeași trebuință, principiul funcționalității, în limitele căruia se inscria dialectica obiectului industrial anterior, s-a dovedit insuficient. Între un obiect, corespunzător trebuințelor mele și un alt obiect, mai puțin corespunzător, opțiunea în favoarea primului se realizează fără nici o dificultate și după criterii evidente. Ce se întîmplă, însă, în condițiile existenței a două sau mai multe obiecte deopotrivă corespunzătoare trebuințelor mele, deopotrivă răspunzînd, din punct de vedere funcțional, tuturor exigențelor mele? În fața acestei situații, statutul obiectului industrial a trebuit modificat. Dimensiunea funcțională a fost dublată de cea estetică. Între două sau mai multe obiecte cu aceeași funcționalitate, îl voi prefera pe cel care corespunde mai mult gustului meu estetic. Industria s-a văzut obligată, în aceste condiții, să aibă în vedere și *criteriul estetic*. Noțiunea de design a pătruns în vocabularul civilizației contemporane, indicînd tocmai acest grup de preocupări. În accepțiunile sale inițiale, termenul englezesc de *design* însemna, în

același timp, pe linia încărcăturii semantice moștenite de la termenul latin, din care a derivat — designare : proiect pentru un obiect inedit, prototip și descoperire. Conținutul ambiguu al termenului de design a condiționat, în bună măsură, cariera sa în terminologia estetică modernă. Noi astăzi discutăm despre design, dar nu există un consens unanim asupra realității desemnate de acest termen ca atare. Mulți consideră că designul reprezintă o modalitate de exploatare a noii dimensiuni a producției industriale moderne — dimensiunea estetică. Aceasta pare, de altfel, accepțiunea cea mai plauzibilă, cu toate că, unele precizări, cel puțin de ordin istoric, devin inevitabile. În primele decenii ale secolului XX, ca o consecință a teoriilor aplicativiste propuse de către William Morris, s-a considerat că designul poate fi identificat cu asigurarea unei forme artistice obiectului industrial, cu « aplicarea criteriului artistic » la producția industrială. Mai ales englezii au stăruit în sensul unei asemenea convingeri. Până la urmă, s-a dovedit că designul nu vizează artisticitatea, ci altceva, mai profund și totodată diferit de ceea ce numim « artă ». Astăzi, prin design se înțelege o nouă modalitate de exploatare a grupului de stimuli specifici, ce funcționează la acel nivel al materiei unde utilul fuzionează cu esteticul. Design s-ar traduce, în accepțiunile sale contemporane cele mai răspândite, prin « proiectare estetică de obiecte cu finalitate practică ». Cum termenul de design, astfel utilizat, privește atât « creația » de unicate cît și producția în serie, se utilizează termenul de *industrial design*, care poate fi tradus prin : proiectare estetică de obiecte cu finalitate practică ce urmează a fi produse la scară industrială.

Punctînd experiențele fundamentale în lumina cărora s-a cristalizat conceptul modern de *design*, cu derivatul său principal de *industrial design*, se cere reținută, mai întîi, *experiența « aplicativistă »* — în care necesitatea asigurării celei de-a doua dimensiuni, — dimensiunea estetică a produsului industrial, devine tradusă în practică în consens cu teoriile lui William Morris și ideea lui de a face « arta ieftină », producînd-o la scară industrială și oferind-o prin intermediul produsului industrial. După Morris, în Anglia aceste cercetări au continuat, renunțîndu-se însă la ideea formelor artistice aplicate obiectului industrial. Între timp, intervine o altă experiență estetică fundamentală, o altă experiență pe care am putea-o numi *experiența Bauhaus-ului*. Experiența lui Walter Gropius și a școlii Bauhaus se caracterizează printr-un deziderat opus celui formulat de către William Morris, dar convergînd spre același rezultat. De data aceasta, teoreticienii Bauhaus-ului iau în considerare nu condiția industriei într-o epocă în care arta ar putea-o salva din dificultatea în care se afla, ci condiția artei într-o epocă în care industria ar putea-o salva din dificultatea în care se află. Bau-

haus ne propune o artă care să țină seama de marile cuceriri ale științei și tehnicii din epoca modernă, care să se servească de noile materiale și noile tehnologii, specifice secolului XX, care să se integreze universului de preocupări specific științei și tehnicii în secolul XX: o artă tehnicizantă. Design apare, la teoreticienii Bauhaus-ului, ca echivalent cu « a produce obiecte de tip artistic folosind mijloacele tehnice specifice industriei. » Evident, un atare obiect nu mai face corp aparte de universul de prezențe noi, asigurat prin dezvoltarea științei, a tehnicii, prin dezvoltarea industriei. Rămânând artistic, rămânând unicat cu ambiția de a dura și de a oferi permanent spectacolul ineditului, un asemenea obiect presupune o perioadă de transpunere în material a proiectului artistic incomparabil mai scurtă, mai rapidă decât înainte.

A treia experiență o vom reține în legătură cu eforturile pe care le fac în Franța unii esteticieni și filosofi, în deceniile 3 și 4 ale secolului nostru. În această perioadă, în Anglia și în țările nordice iau ființă numeroase centre de cercetare și laboratoare, special concepute pe lângă o serie de întreprinderi-gigant; se ajunge aproape unanim la concluzia că, atât producția de mașini, cit și cea a bunurilor de consum nu mai pot fi concepute în absența unui studiu atent relativ la preferințele de ordin estetic pe care le manifestă clientela din diferite spații social-culturale. În Germania, deși din altă perspectivă, tot acum, se întreprinde un studiu extrem de atent al structurii obiectului estetic, cu scopul de a descoperi principiile ce stau la baza lui și de a interveni, astfel, în vederea îmbunătățirii calității estetice a produselor industriale. Cercetările psihologilor din școala gestaltistă, în frunte cu Wolfgang Koehler și Rudolf Arnheim, pot fi luate ca principal punct de referință. Ceea ce se realizează la Ulm reprezintă, într-un fel, sinteza acestor preocupări. Pe plan concret, industria unor țări europene, cum ar fi Franța bunăoară se « trezește » concurată și amenințată, în mod serios, de către produsele industriale « incomparabil mai frumoase », mai de bun gust — în deosebi cele ținând de vestimentație, sau de producția gadgets-urilor — realizate în țările anglo-saxone, în țările nordice sau chiar în Japonia.

În aceste condiții, va trebui să remarcăm în Franța un grup de preocupări similare, dar diferite, celor care s-au cristalizat în țările anglo-saxone, încă din vremea lui William Morris și au continuat cu succes, pînă în zilele noastre, celor care în Germania s-au cristalizat prin cercetările întreprinse în cadrul școlii Bauhaus, al școlii gestaltiste, al școlii din Ulm. Preocupările la care ne referim vor sta sub semnul a ceea ce desemnează termenul de *estetică industrială*. Dacă în Anglia s-au ocupat de problemele privind necesitatea îmbunătățirii calității estetice a produselor realizate pe scară industrială în primul rînd oamenii

industriei și artiștii, dacă în Germania s-au preocupat, de aceleași probleme, îndeosebi artiștii și oamenii de știință în Franța ele au stat mai mult în atenția filosofilor și esteticienilor. Fără îndoială, atît filosofia, cît și estetica generală sînt utile, și mai ales plăcute, cu singura condiție de a nu pretinde — atunci cînd totul e speculație — să fie aplicate practic, căci postulatele lor pot să nu se verifice. Și aceasta este firesc, deoarece rostul filosofiei și esteticii speculative a fost și rămîne altul decît cel al științei sistematice și al cercetării riguroase. În cazul de față, studiul sistematic și riguros cu privire la unul dintre cele mai elocvente aspecte ale civilizației de astăzi — și probabil, în egală măsură, al celei de mîine — a fost înlocuit cu o eseistică adeseori captivantă, dar prin excelență inefficientă. «Estetica experimentală», ale cărei baze pare a le fi pus Étienne Souriau prin *L'avenir de l'esthétique* (1929), cînd e lansată așa-zisa «teorie a poeziei formelor» — skeo-poetica — va fi continuată de către Jacques Vienot, fondatorul «esteticii industriale» franceze. Ocupîndu-se îndeosebi esteticienii de problema îmbunătățirii calității estetice a produselor industriale, în Franța s-a considerat designul un fel de ramură a esteticii. «Estetica industrială», echivalentul francez pentru «design», s-a vrut întotdeauna, însă, ceva mai mult decît designul, considerat ca simplă profesie. Estetica industrială s-a vrut o știință globală, cuprinzînd deopotrivă, elemente de proiectare (design), elemente de psihologie a formelor, de teorie a consumurilor, de sociologie a gusturilor. Estetica industrială a devenit, în anii de după ultimul război, în Franța, o disciplină reprezentată strălucit și captivant pe planul culturii, dar total inefficientă pe planul economiei. Abia în vremea din urmă, preluînd termenul de design, cu întreg grupul de experiențe ce s-au realizat în perimetrul lui, francezii par a fi pus bazele unui studiu sistematic și ale unor preocupări cu adevărat temeinice în vederea îmbunătățirii calității estetice a producției industriale naționale. La ei stăruie, totuși, și acum convingerea că îmbunătățirea calității estetice a produselor industriale constă în realizarea unor obiecte în conformitate — ca să ne exprimăm după terminologia lui Charles Lalo — «cu legile frumosului». Am ținut să marcăm aceste trei momente și trei experiențe consacrate studierii grupului de fenomene care ne preocupă — fenomenele privind îmbunătățirea calității estetice a produselor industriei noastre contemporane — întrucît multe din dificultățile întîmpinate astăzi în promovarea ideii de design sînt legate de ele. Constituie un adevăr lesne de verificat faptul că și la noi producția industrială își revendică astăzi masiv și anumite drepturi de ordin estetic. Alte ramuri ale economiei — cum ar fi acele privind prezentarea produselor industriale, sau desfacerea acestora — își revendică, de asemenea masiv, unele drepturi de ordin estetic.

Sintem cu toții de acord în privința eforturilor care se cer făcute și ne punem mari speranțe în viitorii designeri. Noi discutăm, însă, despre aceste probleme la modul ideal, în spiritul termenului german: *Als Ob* — ca și cum; ca și cum totul ar fi foarte simplu și ar comporta o rezolvare foarte ușoară. În realitate, lucrurile sînt mai complicate. Există un eclectism estetic inerent civilizației tehnicizante actuale care, în ciuda faptului că se prezintă relativ unitară, posedă, totuși, o compoziție cum nu se poate mai sofisticată. Trăim într-o vreme în care reziduurile unor stiluri vechi coexistă cu cele recunoscute ca specifice secolului XX, *up to date*. Pe planul gusturilor, o asemenea realitate nu poate să nu se reflecte. Discutînd despre ceea ce am putea face în vederea îmbunătățirii condiției estetice a unora dintre produsele industriei noastre, e necesar să fim atenți și la oscilațiile gustului celor cărora respectivele produse li se adresează, — la limitele între care aceste oscilații se produc, la frecvența și intensitatea lor. Va trebui să avem în vedere un întreg sistem de prejudecăți, dar și un întreg sistem de aspirații ce ne definesc, pe fiecare, tot timpul. Aspirăm, pe de o parte, spre o condiție estetică modernă, considerată de noi superioară celei prezente. Încercăm, în același timp, o anumită senzație de confort în limitele statu quo-ului estetic actual și orice modificare produsă, la început cel puțin, « deranjează ».

Să îmbunătățim condiția estetică a produselor industriei noastre, să îmbunătățim prezentarea estetică a produselor industriei noastre, să ne creăm și să ne asigurăm permanent o ambianță estetică plăcută, sincronizată cu toate celelalte cuceriri ale civilizației actuale !

Dar cum? —

Imperativul îmbunătățirii condiției estetice a produselor industriei noastre, a desfacerii lor și al utilizării lor ne obligă să ne gîndim, mai întîi, la cei care proiectează obiectul și ambianța în care el va funcționa; apoi, la cei care asigură executarea obiectului și a condițiilor sale optime de funcționare și, în sfîrșit, la cei care execută obiectul și realizează întreaga ambianță a acestuia. În alți termeni, se cer avuți în vedere proiectanții, inginerii și tehnicienii. Dar aceste categorii reprezintă numai unul din grupurile de elemente ce definesc și condiționează statutul obiectului industrial contemporan: *cei care produc*. În ultimele decenii s-a insistat, pe bună dreptate, și asupra unui alt grup de elemente, al doilea, fără de care primul nu poate fi înțeles, nu poate fi determinat: *cei care consumă*.

Va trebui să avem în vedere nu numai posibilitățile celor care produc un obiect de a-i asigura un statut estetic superior, dar și preferințele, gusturile celor care se interesează de acest obiect. Pentru că, atîta timp cît cineva nu preferă un obiect pe care eu îl consider estetic superior altuia, atîta timp cît cineva stăruie în

limitele unor forme pe care eu le consider desuete, eu degeaba produc. Relația producător-consumator devine o relație care se cere privită cu maximum de atenție, atunci cînd ne propunem să discutăm despre design. Nu putem să nu observăm că atît condiția producătorului, cît și a consumatorului cunosc o anumită dinamică, sînt supuse unor schimbări și unor fluctuații imposibil de neglijat. Obișnuința își are cuvîntul său de spus, atunci cînd e vorba de viitorul unor noi forme, utile și estetice în același timp. Influențele din exterior, pe linia a ceea ce Eugen Lovinescu considera cîndva drept « sincronism estetic », reprezintă, de asemenea, elemente demne de luat în seamă. Există, pe urmă, fenomenul mai puțin studiat al « migrației » formelor estetice industriale, la diferite dimensiuni ale civilizației contemporane. Vianu ne-ar îndemna să avem în vedere și o anumită « migrație a gusturilor ». Putem face la nesfîrșit teoria designului sau esteticii industriale, totul devine inutil atîta timp cît nu ținem seama de condițiile reale — nu numai ale producției, dar și ale consumului.

Astfel, principala problemă care se pune astăzi, în domeniul educației estetice, se dovedește a fi aceea a pregătirii bazelor de masă ale design-ului, ale bunului gust care să triumfe la toate dimensiunile existentului.



1



2

1. Mitul frumuseții feminine s-a impus în ultimele decenii ca predominant. Stelele de cinema fascinează imaginația adolescenților — în primul rind. Citeodată, ele pot să fascineze chiar imaginația bolnavilor de cancer. Sophia Loren pozează, în această imagine, pentru reclama unui medicament împotriva cancerului.
2. Brigitte Bardot se autoadmira în cursul unei operațiuni de „consum“.
3. Reziduuri ale societății de consum.



3

*Un fenomen aberant: gustul pentru surogate
amenință astăzi,
în lumea occidentală contemporană,
mase foarte largi de oameni.
Promovată după principiul
cererii și ofertei,
opera de artă a devenit o marfă oarecare.
Comerciantul de specialitate
e interesat numai să vîndă,
nu-l privesc consecințele de ordin estetic,
cu implicații sociale profunde,
a ceea ce el vinde.*

Important este să ai cumpărători.

Termenul german Kitsch

se referă tocmai la o asemenea realitate.

Kitsch-ul desemnează întotdeauna surogatul estetic.

A existat, fără îndoială, și în trecut

*o problemă a surogatelor
de ordin estetic.*

Nu se poate face însă

nici un fel de comparație

între ceea ce se întîmplă, să spunem,

cu șapte decenii în urmă

— din acest punct de vedere —

și ceea ce se întîmplă astăzi.

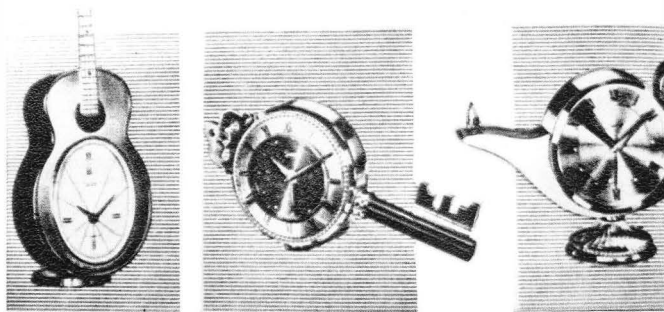


1

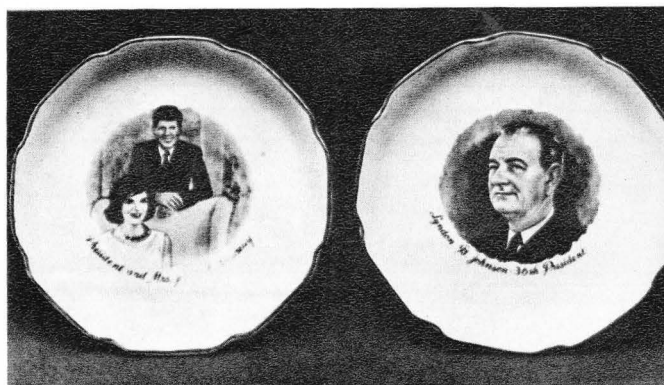


2

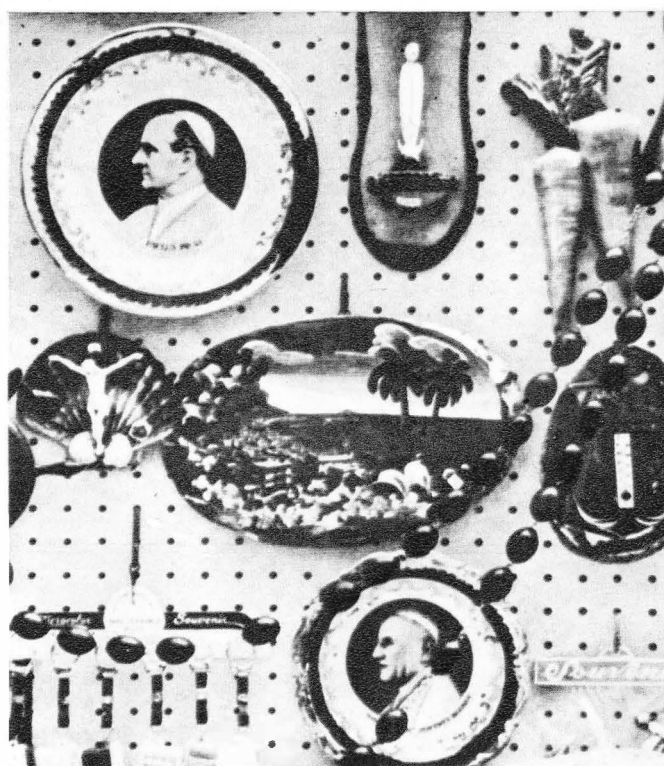
1. Kitsch-ul de la 1900 arăta astfel.
2. «Nud cu vioară», expresie a picturii de gang, tolerată încă și astăzi la noi, prin vitrine dosnice sau la periferia piețelor alimentare, nu reprezintă decât un aspect al tipului de kitsch la care ne referim. Și astăzi există un kitsch tradițional, nu mult diferit de cel consumat de către părinții și bunicii noștri.
3. Brichete, chei și ghitare cu ceas.
4. Farfurioare.
5. Și... tot ce mai vreți.



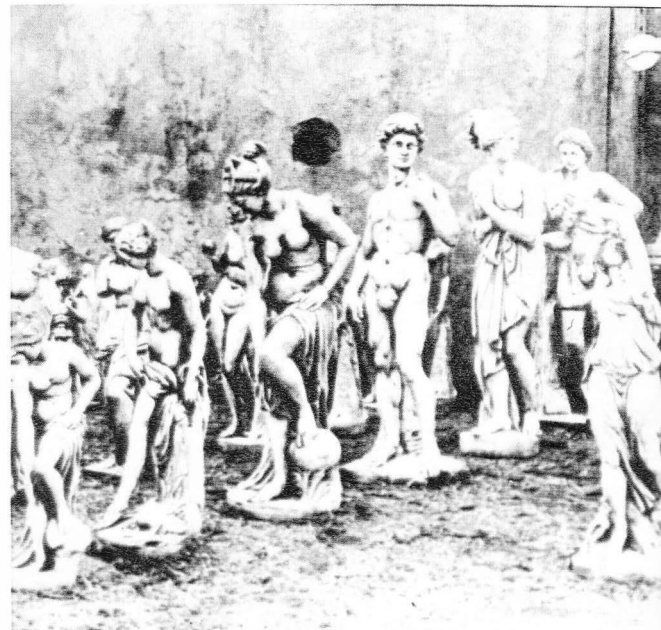
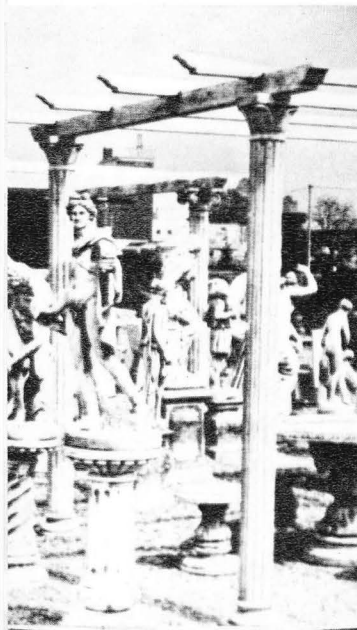
3



4



5



1 2

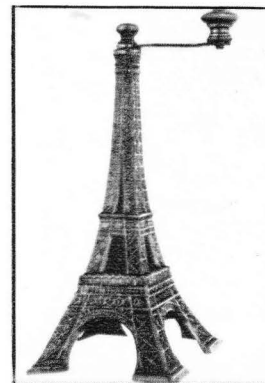
1,2. Produceau, la 1900, și produc și astăzi, atelierele și fabricile de « ceramică », copii după statuile celebre cele mai diverse, pe care apoi magazinele specializate le puneau în vânzare pentru « împodobirea » grădinilor și interioarelor.

3. Nu se producea, însă, la 1900, brelocul « Gioconda » și nici prosopul de baie cu același motiv — așa cum rezultă din această imagine.

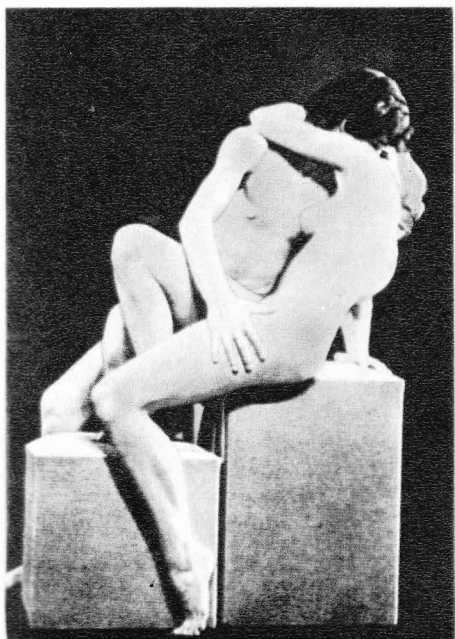
4. Și turnul Eiffel, în ipostază de rișniță de cafea, constituie o « achiziție culturală » mai recentă.



3



4



1



2

1,2. Un experiment kitsch
al anilor '50:

replica, « pe viu »,
la « Sărutul » lui Rodin.

3. Automobilul Beatles-ilor,
simbol ciudat al alianței
dintre lipsa de gust și tehnica de astăzi.

4. Tot în spiritul kitsch-ului
vrea să ne impresioneze și René Magritte,
cu al său « Terapeut ».



3



4

*Kitsch-ul filmic
se dovedește
dintre cele mai nocive
din punct de vedere estetic.
Asistăm, peste tot,
la ample încercări
de mistificare
a raporturilor dintre oameni,
dintre individ
și societate,
dintre individ și natură,
dintre om
și propriul său trecut,
dintre omul de astăzi
și posibilul său viitor.
Sentimentalismul,
erotismul
și viziunea patriarhală
despre istorie
sînt elemente
pe care kitsch-ul filmic
însistă cel mai mult.*

1,2. Două imagini
din filmul italian „Biblia”,
în măsură să stîrnească
delicioase lacrimi.



E foarte greu să spui
de unde începe kitsch-ul,
surogatul de viață
și preferința
pentru surrogatul de viață,
surogatul estetic și preferința
pentru surrogatul estetic
și unde sfârșește.
Anumite cazuri ale reclamei
se definesc prin excelență
drept kitsch.
Anumite cazuri ale artei moderne
se definesc, de asemenea,
drept kitsch.

Unde începe
și unde sfârșește kitsch-ul?
Unde începe și unde sfârșește
lipsa de gust?

1. Ține tot de domeniul
kitsch-ului, citeodată,
și ilustrația
diferitelor publicații periodice
sau ilustrația cărților.
2. Cunoaște oare și design-ul
cazuri de kitsch,
cum vrea să demonstreze
acest proiect de fotoliu?
3. Foarte multe interioare
posedă asemenea « valori »
ale amatorismului artistic.



1



2



3

4. Ar fi sinistru ca pînă și computerele
să posede capacitatea de a-și perverti
sau altera gusturile
în sensul kitsch-ului, așa cum pare a ne demonstra
această imagine
reprezentîndu-l pe Kennedy într-un cap de ciine.
Imaginea este
produsul final al unei operațiuni
care a început
cu inserarea datelor unei fotografii
a defunctului președinte
în fotografia unui ciine.
Există astfel trei elemente contributive:
Kennedy, ciinele și pătratul
ce formează genericul modelului.
Experimentul aparține
specialiștilor japonezi.

4



Oricum, arta computerelor,
despre care se vorbește
atît de mult astăzi,
ilustrează și ea
pasiunea surogatului,
pe care extraordinar de multă lume
o nutrește.

S-a creat un fel de mit
al computerului,
care mîine ar fi, după unii,
capabil să înlocuiască
munca artistului.

Se speculează atîta
în legătură cu posibilitățile
computerului
de a crea în același sens
în care crea artistul
de tip tradițional!

În realitate,
ambițiile estetice ale ciberneticii
sînt mult mai modeste.

Specialiștii consideră că
în domeniul artei
computerul poate fi utilizat
pentru programarea
unor situații
privind difuzarea valorilor estetice
într-un spațiu cultural dat.

Computerul mai poate fi utilizat,
de asemenea, ca instrument
în munca de creație
a artistului.

E greu de presupus, însă, o
artă realizată

din inițiativa computerelor.

Experiențele de pînă acum
dovedesc cu prisosință
caracterul utopic

al unei atari presupoziii.

Chiar în cazurile în care
cibernetica a obținut relative succese
și în materie de « creație artistică »,
putem spune că acestea
se datoresc

mai mult întîmplării,
iar nu capacității computerului
de a-l înlocui pe artist.

1. Maugham S. Manson:

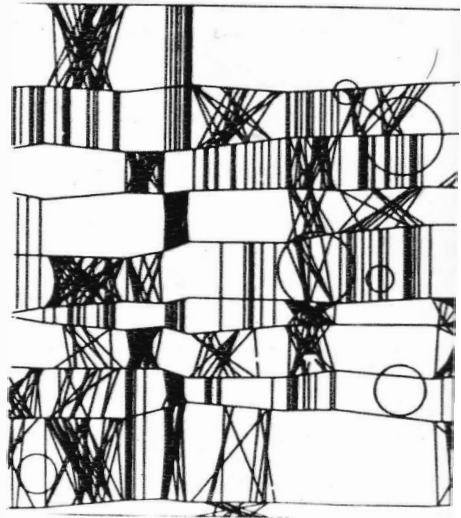
Desen executat la computer.

2. Frieder Nake: « Klee » 1965.

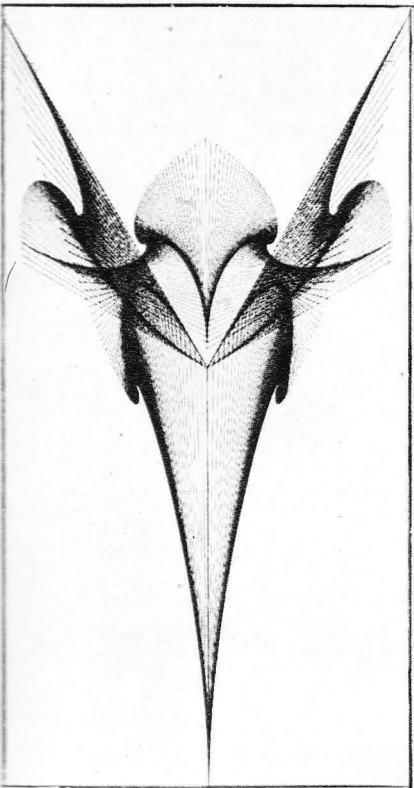
Desen executat de către un computer:
variațiune pe o temă de Paul Klee.



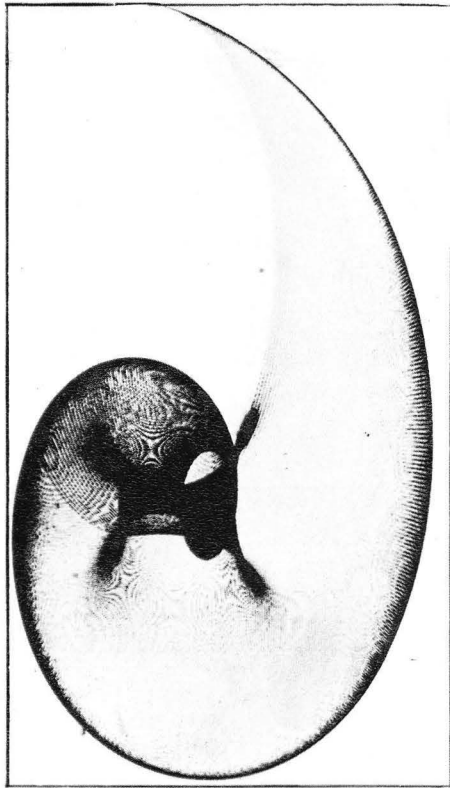
1



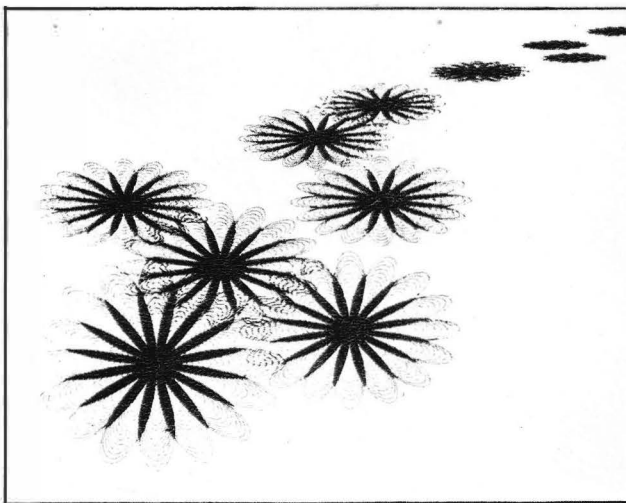
2



1

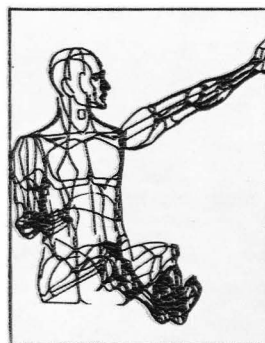


2

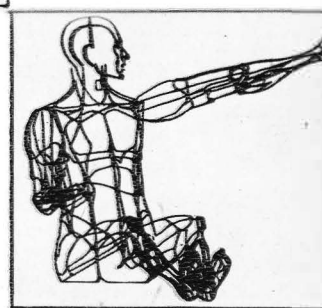


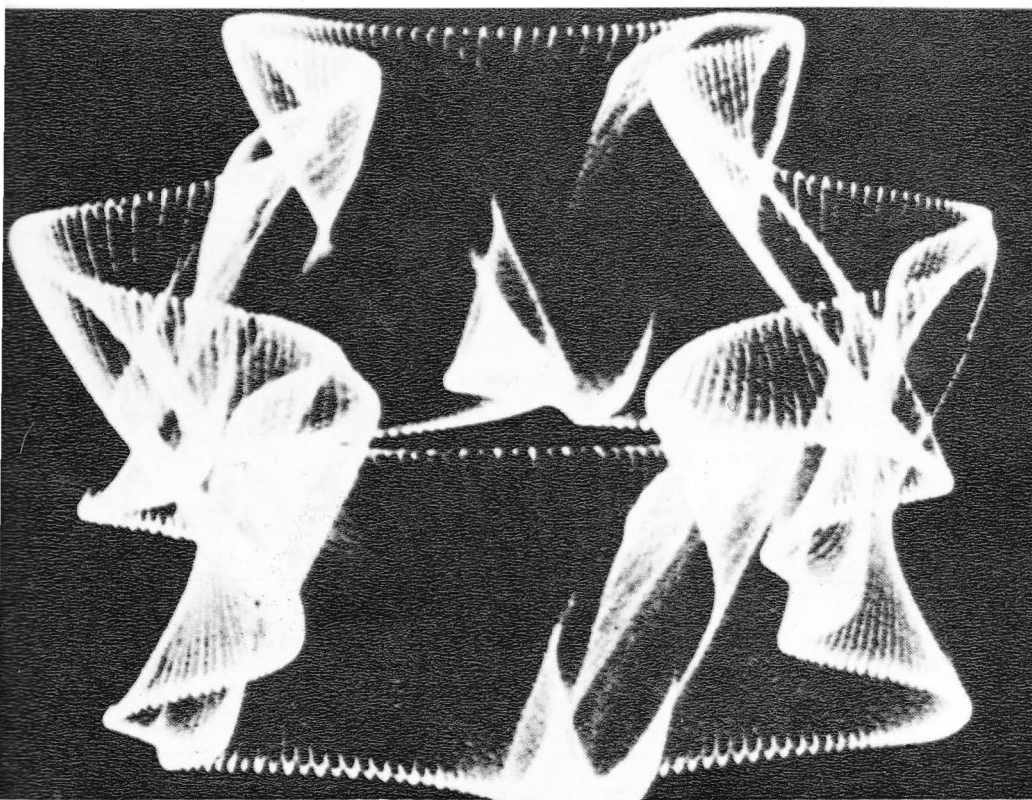
3

1. Kerry Strand:
«Pasărea care ciripește»
(la computer)
2. Kerry Strand:
«Melcul»
(la computer)
3. Lloyd Summer:
«Prietenoase flori
de timp și spațiu»
executate la computer.

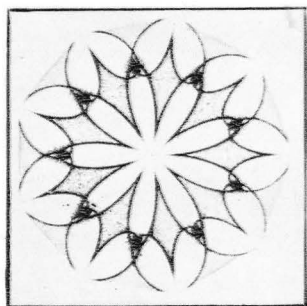


Omul la computer
 — studii de ergonomie
 executate
 pentru un avion
 de tip Boeing.

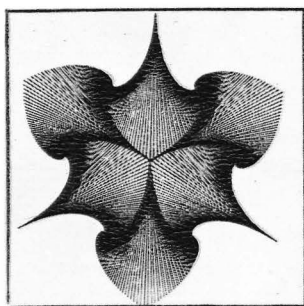




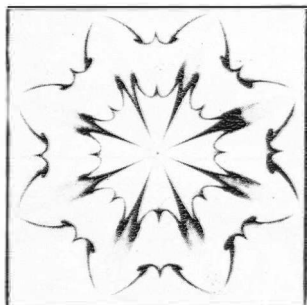
1



2

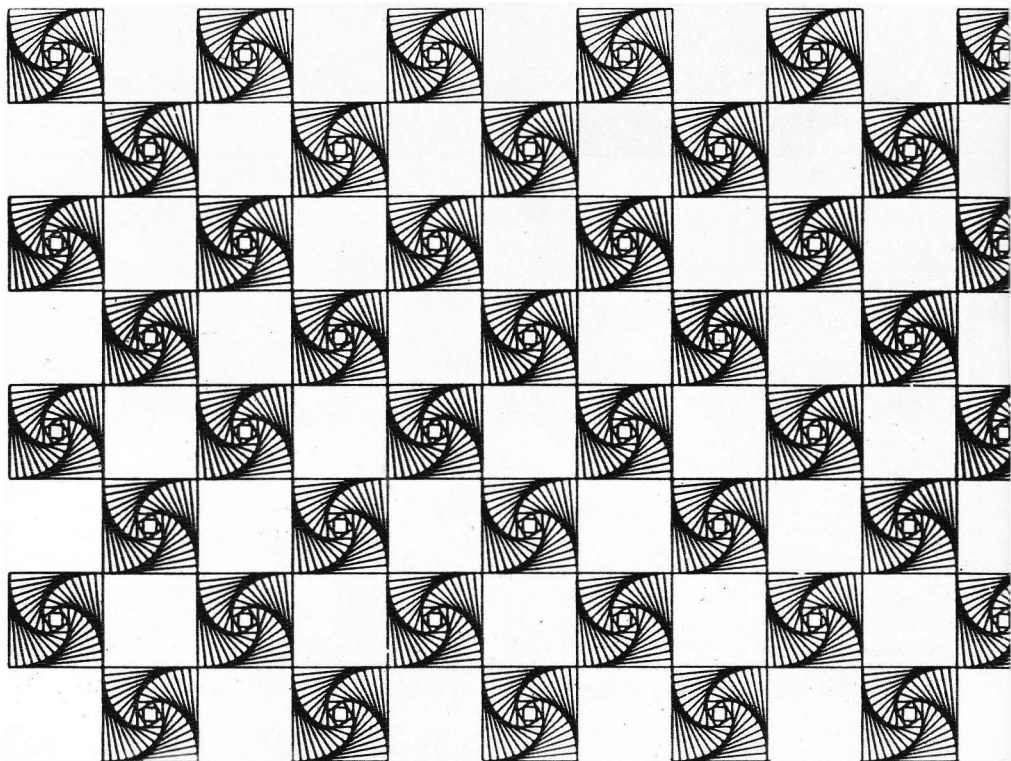


3

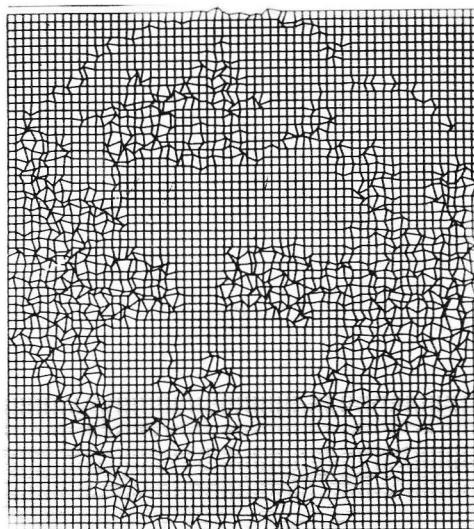


4

1. Hugh Riddle
2. Anthony Pritchett:
« Benzi laterale 1968.
Sistem de proiectare
analogă în feedback.
3. Kerry Strand
—
Lerry Jenkins —
programatori: « Simplexity ».
4. Kerry Strand: « Creastă »
(computer)
5. « Cristale ».



1



2

1. Traectorii și modele.

Programator:

Donald K. Robbins.

Model în șah.

2. Monroe în rețea.

Datele unei fotografii
ale actriței

Marilyn Monroe

au fost deformate

pornind dintr-un punct

astfel încât

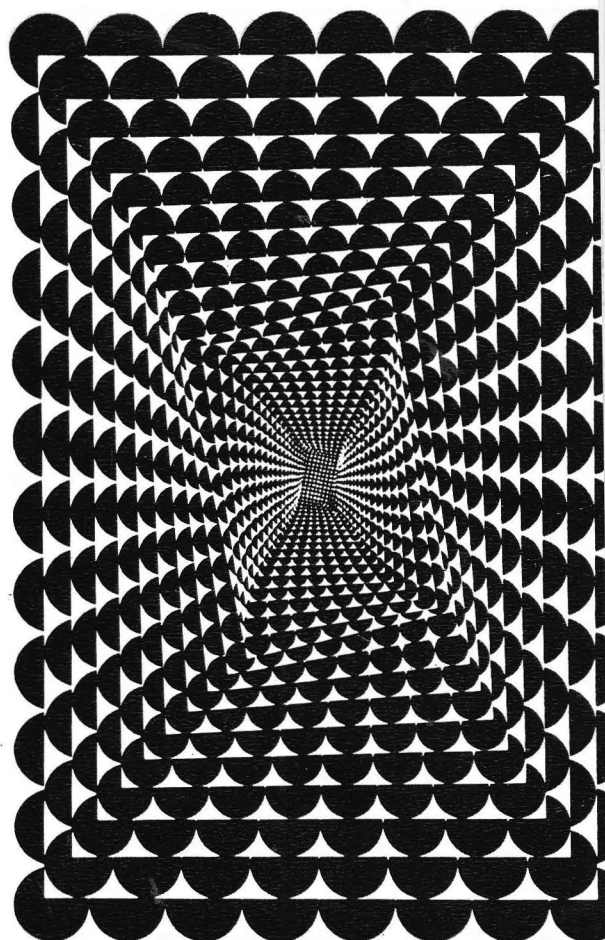
imaginea

să apară

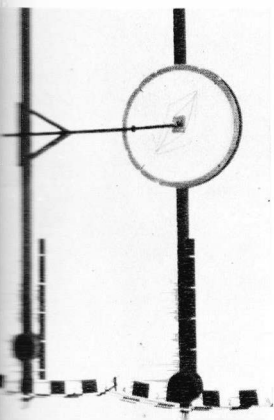
ca o rețea.

1. Traectorii și modele.
 Experimentul baroc
 al lui Fred Maddox,
 cunoscut uneori
 și sub numele de
 « Arlechinada ».
 2,3,4.

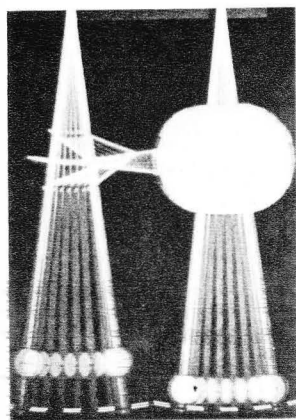
Ivan Moscovich:
 Pendulum-harmonograph
 pentru studiul
 deschiderii brațului
 ce poartă creionul
 unui desenator.



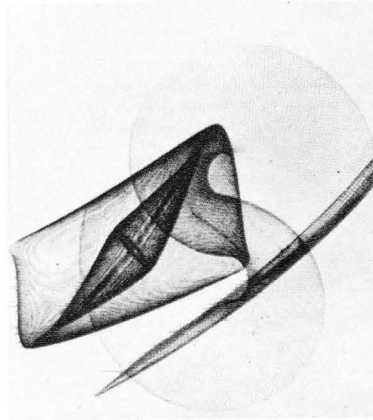
1



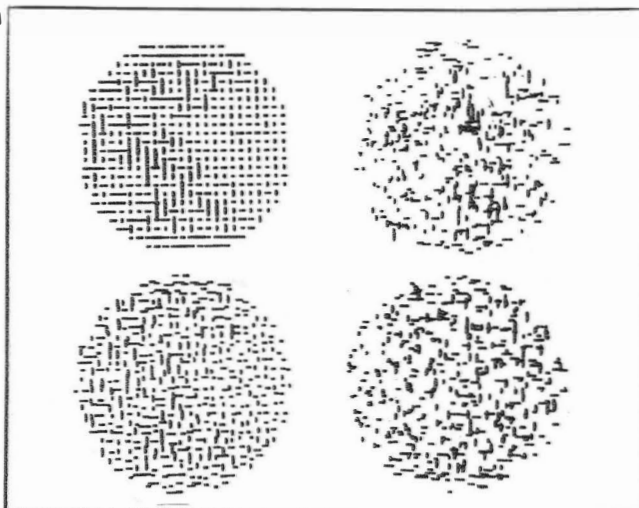
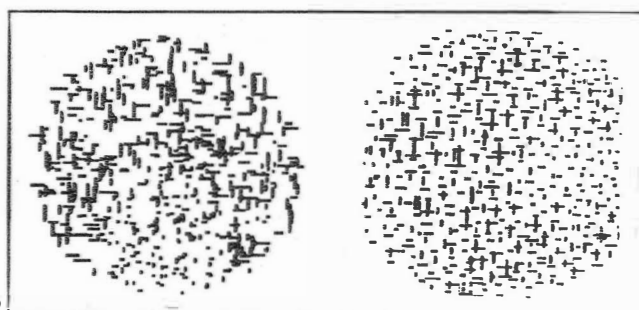
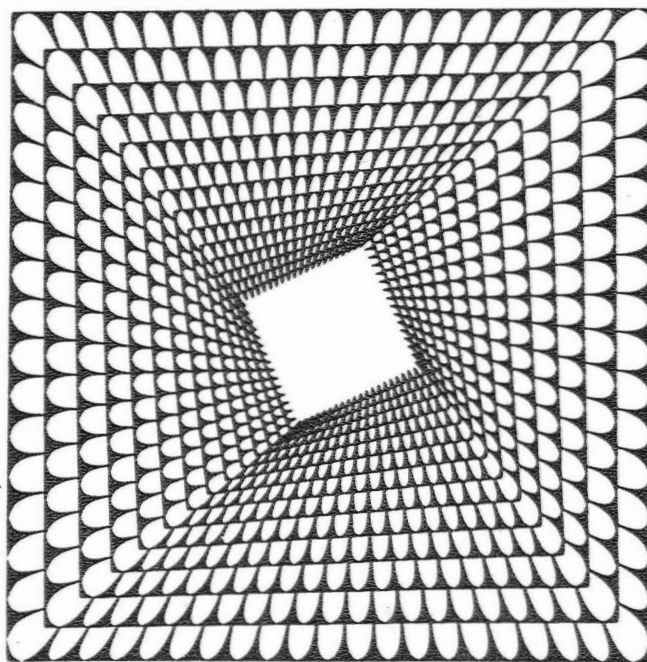
2



3

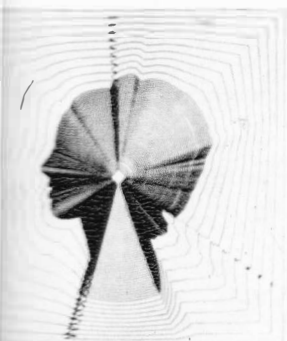


4

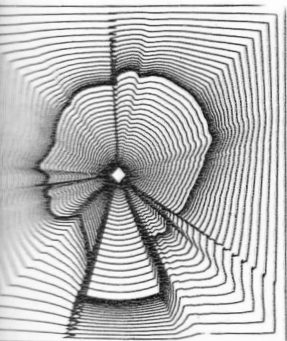


1. Traectorii
și modele.
Programator:
Donald K. Robbins.
Variații
pe o temă
de Jeffrey Steele.
2. Comparație
subiectivă
a « Compoziției
cu linii 1917 »
a lui Piet Mondrian
și o pictură
obținută
la computer
de A. Michael Noll
de la
Laboratoarele
telefonice Bell,
New Jersey.
3. Patru imagini
executate
de computer
pe baza
« Compoziției
cu linii 1917 »
a lui Piet Mondrian
(A. Michael Noll
programator).

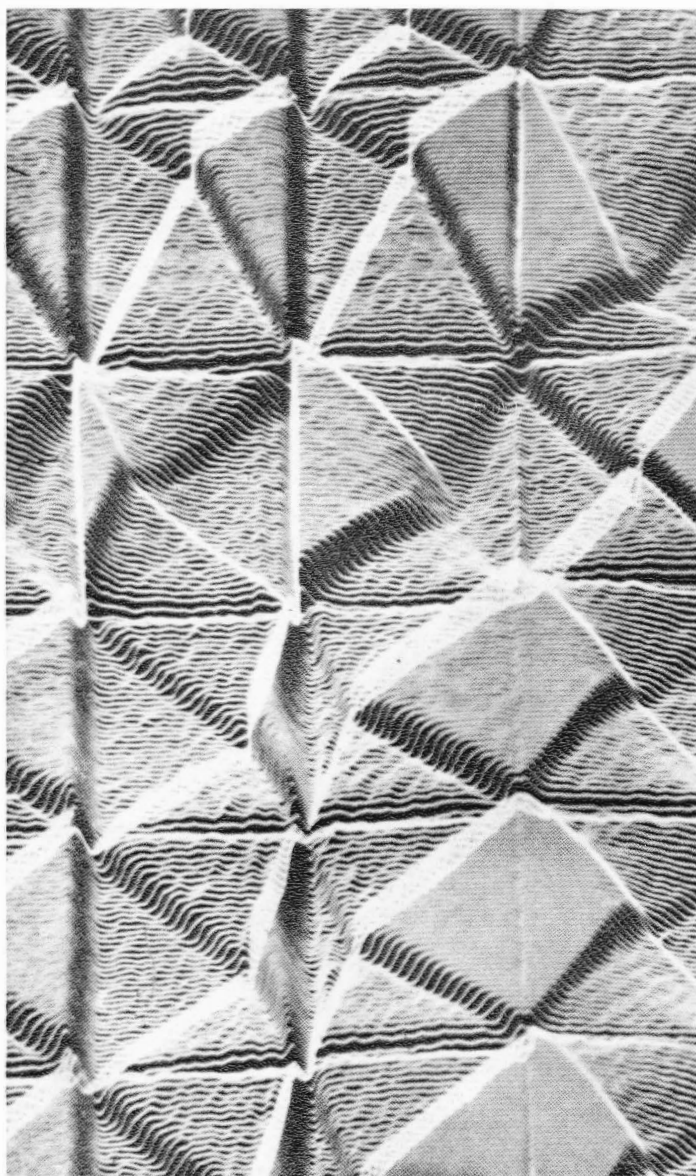
Revenire la pătrat.
 Metamorfoză la computer.
 Un pătrat este transformat
 într-un profil de femeie,
 după care se revine la pătratul inițial.
 Ideea: Masao Kamura.
 Programul Kunio Yamanaka.
 De remarcat: revenirea la pătrat
 care reprezintă o programare
 1 — după o progresie aritmetică;
 2 — după o progresie geometrică.



1

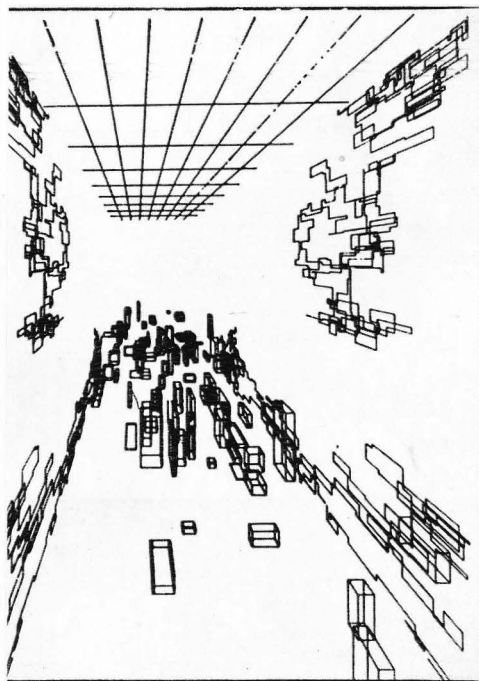


2



3

A. Experiințe cu echipament
 de stabilire a desfășurării
 proceselor în timp;
 Transformarea
 unei suprafețe în relief
 — realizată
 de Efraim Arazi.



1. Programare stohastică
de grafică

la computer:

Coridor.

Programul
pentru această imagine
a fost întocmit astfel:

pe peretele din stînga
au fost generate

două progresii

liniare

dreptunghiulare.

Apoi, tiparul a fost

copiat simetric

pe peretele din dreapta.

Au fost dispuse,

stohastic,

un grup de cuburi

pe tiparul tavanului

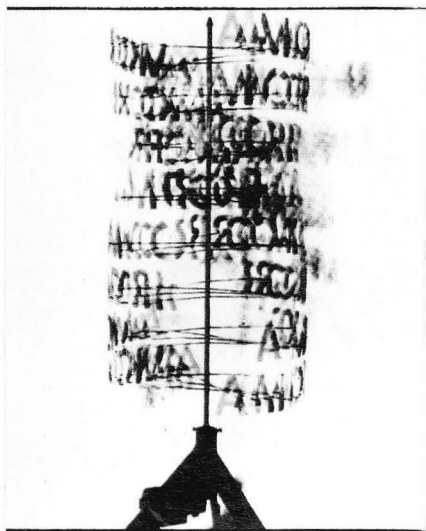
și pe acela al podelei.

2,3. « Amor-Voluptas-Pulchritudo »

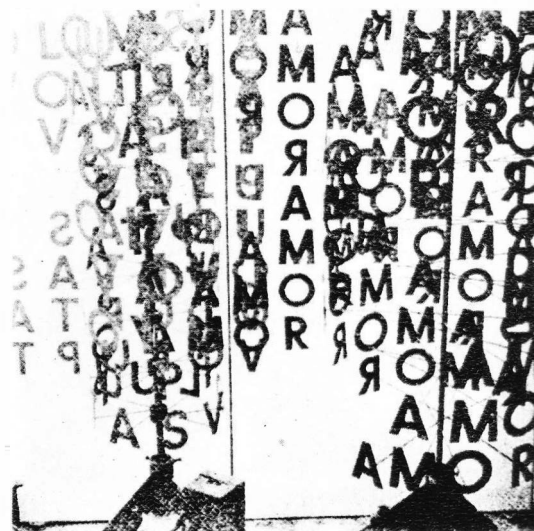
1966/68.

Realizare cinetică

a lui Ken Cox.



2



3

E POSIBILĂ O CIVILIZAȚIE ESTETICĂ?

209

Se pune întrebarea dacă există, totuși, ceva *neestetic* la modul absolut. În tot ce întreprindem, în tot ce facem, pare a interveni și un oarecare coeficient de esteticitate.

De unde «începe» și unde «sfârșește» atunci esteticul? O vreme, esteticul a fost identificat cu frumosul; și astăzi întâlnim destui oameni pentru care esteticul apare ca echivalent pentru frumos. În ultimele secole, esteticul a început să fie tot mai mult identificat, însă, nu numai cu frumosul, dar și cu interesantul. Până la urmă, s-a acceptat ideea că și ceva ce poate fi calificat drept urât rămîne și poate fi estetic. Cînd a apărut prima *Estetică a Urîtului* («Aesthetik des Hässlichen») a lui Rosenkranz, în 1853, nimeni nu bănuia că peste un secol cea mai mare parte din arta europeană se va proclama «urîtă». De la Baudelaire încôace, «urîtul» și-a făcut intrarea masiv în poezie. Tot ce pînă atunci fusese considerat ca incompatibil cu starea poetică devine material estetic. Se pare că expresioniștii sînt aceia care inaugurează «cultul urîtului» în artele plastice. După ei, pe alte planuri, «urîtul», se instaurează pretutindeni. Dadaismul, suprarealismul, înaintea lor futurismul, pot reprezenta puncte de reper în privința «degradării» ideii tradiționale de frumos. Astăzi, practic, granița dintre frumos și urât a fost abolită pînă într-atîta, încît asistăm la judecăți estetice paradoxale. Ceea ce pentru un om al Renașterii sau pentru omul secolului XVIII constituie indiciul indiscutabil al *non-esteticității* devine «frumusețe». Calificativele de «simpatic», «drăguț», «grațios», «atrăgător», — în calitate de sinonime pentru tipurile inferioare de frumusețe — sînt utilizate de către toată lumea. Dar, ce mai rămîne dincolo de sferele lor, pentru a fi catalogat ca *non-estetic*? Un obiect considerat altădată «urât» a ajuns acum «interesant», «simpatic», «drăguț». Numai copiii persistă în a opera cu distincții tranșante: *frumos* sau *urît*. Pentru ei, categoriile de «simpatic», «drăguț», «agreabil», «grațios», încă nu există, cel puțin pînă la o anumită vîrstă. Adevărul este că, atît urîtul cît și frumosul sînt termeni extrem de relativi. În anumite condiții, valoarea lor pare indiscutabilă. Nimeni nu va spune, bunăoară, că *Venus de Milo* este urîtă. Nimeni nu va spune, excluzînd conduitele aberante, că *Gioconda* este urîtă. Nimeni nu va spune că *Nașterea Venerei* a lui Botticelli este urîtă. Nimeni nu va spune că e urîtă poezia lui Shakespeare sau a lui Eminescu. De ce oare se întîmplă așa? Poate pentru că autoritatea unor asemenea cazuri este prea copleșitoare. Prea multă lume s-a pronunțat în privința frumuseții «*Giocondei*». Prea multă lume s-a pronunțat în privința unui monument de artă ca mozaicurile de la San Vitale din Ravenna. Prea multor oameni le-a plăcut și le place Eminescu, pentru că cineva să îndrăznească să spună că «nu-i mai place». E posibil,

însă, ca nu numai acestea să fie cauzele pentru care *Nașterea Venerei* place tuturor, iar poezia lui Eminescu ori sonetele lui Shakespeare rămîn monumente de « neîntrecută frumusețe ». Din timpuri foarte vechi, *esteticul* a fost identificat cu *plăcutul*. Adevărul este că *obiectul estetic* se definește întotdeauna și prin aceea că « produce plăcere ». Kant ne avertiza, însă, că nu capacitatea de a « produce plăcere » definește *obiectul estetic*. Un lucru bun sau util, de asemenea « *place* ». Dar *place* pentru că vine în întâmpinarea unor determinate interese ale noastre. *Place* pentru că folosește la ceva, iar *plăcerea* este încercată în însuși actul utilizării lui. *Obiectul estetic*, în condiția sa ideală, *place*, însă, dincolo de « orice interes » — după Kant. *Place* prin simpla sa prezență, *place* numai la simpla sa contemplație. *Esteticul*, în starea sa ideală, exclude — potrivit convingerii lui Kant — *interesul*, de orice fel ar fi acesta. De la Kant încoace, nimeni nu a mai îndrăznit să pună la îndoială un atare adevăr. Cel mult s-au adus corective.

Și totuși, de unde « începe » și unde « sfîrșește » *esteticul*? Ce este, în ultimă instanță, *esteticitatea*? Unii au răspuns la întrebarea formulată astfel identificînd *esteticul* cu *artisticul*. În măsura în care orice lucru uman, orice produs uman conține și o oarecare doză de artistic, el *place* nu numai fiindcă este în stare să răspundă unor interese determinate ale noastre, dar și « în sine ». Rosario Assunto, estetician în vogă acum la italieni, inspirîndu-se dintr-o serie de texte mai vechi, opinează în favoarea ideii că *esteticul* și *utilul* sînt totuna. După el, de la Renaștere încoace, cultura europeană începe să opereze, tot mai periculos, distincția dintre frumos și util. În Evul Mediu, orice produs uman posedă și valoare de produs artistic. Unele produse posedau această valoare într-o măsură mai mare; altele, într-o măsură mai mică — în funcție de necesități. O icoană, ca să fie icoană, trebuia să atragă prin frumusețe, prin monumentalitate, prin « mister ». Era vorba despre un obiect util, în felul lui, care poseda, în același timp, și un coeficient mai mare de *esteticitate*.

Noi am numit mai tîrziu acest tip de obiecte, cu un grad mai pronunțat de *esteticitate*, « opere de artă », le-am adunat în muzeu, am constituit cu ele un domeniu « aparte » care, din perioada Renașterii, începe să funcționeze independent, impunîndu-și propriile sale exigențe, exigențe ce sfidează orice alt tip de finalitate decît aceea « în sine », « finalitatea fără scop » — cum ar spune Kant. În Evul Mediu, orice om, făuritor de obiecte, era « meșter », adică « știa să facă » respectivele obiecte, era în măsură să facă acele obiecte corespunzător finalității lor, conform scopurilor cărora urmau să le servească. În Evul Mediu orice om « făuritor de obiecte » era și artist. El făcea, cu pricepere, cu « măiestrie » respectivele obiecte. Odată cu

momentul Renașterii, se operează distincția dintre « meșter » sau « artizan » și « artist ». Artistul devine cel care *știe să facă* obiecte menite a satisface « în sine », prin simpla lor contemplație, obiecte care, astfel, trebuie să *dureze*, obiecte incompatibile cu ideea de consum, de utilizare, de uzură și deci, de destrucție. Concepția despre estetic, de la Renaștere încoace, va fi aceea de « ieșit din comun », de ceva sfidînd utilitatea, de ceva sustrăgîndu-se finalității, de ceva producînd senzația de sărbătoare numai prin simpla sa prezență în ordinea existentului. Această concepție cunoaște curînd o dezvoltare exacerbată. Arta ajunge, astfel, altceva decît « viața ». Arta va ajunge, astfel, să se revendice ca un domeniu autonom al existentului, rușinîndu-se chiar, pe alocuri, în secolul XIX, de implicațiile sale, de « amestecul » său în viață, în societate. Teoria « artei pentru artă », cu derivatele sale cunoscute, ne poate servi drept argument.

Dar, odată cu dezvoltarea impetuoasă a industriei, în secolul XIX, se descoperă un adevăr, uitat cel puțin de la Renaștere încoace, adevărul că nu numai produsul artistic stă sub semnul esteticității, dar și produsul industrial.

Ajunși aici, e necesar să procedăm la delimitarea activității artistice de activitatea « productivă ». Activitatea artistică presupune realizarea de *unicate*, exemplare *originale* destinate a satisface, prin simpla lor contemplare, destinate a emoționa prin simpla lor prezență, prin faptul că sînt unice, că sînt o noutate în ordinea existentului. Emoția reprezintă, potrivit concepțiilor estetice tradiționale, principala condiție a artisticității. Ceva ce nu emoționează, la nivelul contemplației, nu poate fi considerat « operă de artă ». Producția industrială s-a definit întotdeauna ca activitate urmărind realizarea de obiecte în serie, destinate a satisface diferitele nevoi ale omului. Satisfacția produsă de obiectul industrial va fi, așadar, de alt ordin, ea putînd fi « încercată » numai în condițiile în care obiectul este « consumat » sau « utilizat ». Ca lucru « original », ca element nou în ordinea existentului, obiectul artistic se definește prin gradul de « aluzie » la însăși condiția noastră în lume, atunci cînd căutăm să ne înțelegem pe noi înșine. Obiectul artistic constituie, din acest punct de vedere, întotdeauna « altceva » decît « contextul », « altceva », decît lumea « banală », cunoscută. Obiectul artistic invită, astfel, permanent, la schimbare, la prefacere, la corectarea poziției noastre în societate, în conformitate cu sensurile noului și ale superiorului. Obiectul industrial, după cum am văzut, ignoră o atare funcție. El trebuie să răspundă unui alt tip de exigențe decît cele de ordin contemplativ. S-a observat, însă, că anumite forme, anumite produse realizate la scară industrială, comportă, pe lîngă valoarea lor strict utilitară, și o anumită valoare

estetică; « satisfac » nu numai atunci cînd sînt utilizate, dar și atunci cînd sînt contemplate. Și de astă dată nu s-a descoperit nimic nou.

Părinții moderni ai *Design*-ului nu au făcut decît să reediteze o observație foarte veche. Anumite forme, chiar atunci cînd sînt forme ale unor obiecte utile, plac mai mult decît altele; sfera, conul, piramida — toate figurile și corpurile geometrice — ne « produc satisfacție » atunci cînd le contemplăm. Nu mai este vorba, în acest caz, de unicate. Toate sferele sînt la fel, cu deosebirea că unele pot fi mai mari, altele mai mici — dar și dacă am avea un grup de sfere identice, un grup de conuri identice — fiecare dintre acestea, sau toate împreună plac. Nu numai formele geometrice clasice, ci și multe alte forme, derivate sau sinteze ale acestora, *satisfac*, atunci cînd le privim.

Artiștii din cele mai vechi timpuri au operat în spiritul unei asemenea convingeri. Ce-ar fi dacă producția industrială ar ține seama de acest coeficient de « satisfacție » și, ca atare, de atracție, pe care anumite forme sînt capabile să-l asigure? Este întrebarea de la care a pornit *Design*-ul. Precursorii *Design*-ului contemporan nutreau convingerea că e suficient ca produsului industrial să-i fie aplicată o anumită « formă artistică » pentru ca el să beneficieze de un plus de atracție.

Printre precursorii *Design*-ului și *Industrial Design*-ului se numără și William Morris, artist și estetician englez, care a trăit între 1834 și 1896. Premisa de la care Morris a pornit în fundamentarea ideii de design a fost următoarea: arta, ca domeniu al unicateilor, al produselor stînd sub semnul originalității, chiar în condițiile în care acestea sînt grupate, « adunate » într-o instituție accesibilă pentru foarte mulți oameni, cum este muzeul, reprezintă, totuși, « un lux ».

Nu toată lumea are posibilitatea să meargă la muzeu. Nu toată lumea are posibilitatea să meargă la teatru. Nu toată lumea are posibilitatea să asculte un concert care a avut loc într-o sală celebră, sub bagheta unui mare dirijor. Arta, în condiția sa clasică, rămîne un privilegiu al celor avuți. Cum să facem ca să ajungem la un tip de artă accesibil tuturor sau accesibil unor foarte largi categorii de oameni, mult mai largi decît obișnuitul « public » al muzeelor, al expozițiilor etc?

William Morris răspunde: e necesar să acționăm în acele zone unde utilul se confundă cu esteticul, pentru a descoperi o dimensiune a frumosului care să ne permită realizarea, la scară industrială, a unor obiecte cu dublă funcțiune: utilă și estetică în același timp. El este inițiatorul aplicării « formelor artistice » în industrie. Inițiativa sa, însă, nu s-a bucurat de succes, deoarece aplicarea unor « forme artistice » la producția industrială în serie a dus la degradarea funcționalității obiectelor

astfel produse, la degradarea esteticității formelor artistice și la realizarea unei producții costisitoare.

Căutările în vederea găsirii unei soluții privind producția de obiecte cu dublă valență existențială au continuat și după moartea lui William Morris. Noțiunea de *Design* a pătruns în vocabularul civilizației contemporane, indicând tocmai acest grup de preocupări. În accepțiunile sale cele mai recente, *Design*-ul se vrea o modalitate de exploatare a noii dimensiuni a producției industriale contemporane — dimensiunea estetică — dimensiune ce azi nu mai poate fi identificată cu « aplicarea legilor frumosului la producția industrială », ci privește exploatarea unui grup de factori specifici, funcționând la acel nivel al materiei unde utilul fuzionează cu esteticul. Acești factori constituie, totuși, un « mister » al esteticii.

Pentru că niciodată nu poți spune exact care sînt anume factorii ce intră în construcția formelor cu « dublă valență existențială ». Elementele de simetrie, armonie, ritm apreciate încă din antichitate ca generatoare de « satisfacție » prin simpla contemplație? Poate. Sînt însă și forme stînd evident sub semnul asimetriei sau al aritmicității, capabile să asigure unui obiect nu numai utilitatea practică necesară, dar și un coeficient determinat de esteticitate. Elementele de ordin dinamic, sugerînd mișcarea, succesiunea, accesul permanent la noutate?

Și de data aceasta: poate.

Printre reușitele *Industrial Design*-ului se numără, însă, și destule obiecte ce nu exploatează, însă, formele dinamice. Multă lume pare astăzi realmente « obsedată » de acest « mister ». Cert apare un lucru: conștiința posibilităților de obținere a unei producții de obiecte cu dublă « valență estetică » este mai mare decît oricînd în societatea contemporană și ea va determina, de bună seamă, neașteptate mutații în ordinea existentului.

Printre ipotezele privind profilul de mîine al societății omenești figurează și una extrem de îndrăzneată. Ea privește faptul că civilizația industrială contemporană și mai ales cea viitoare, vor fi capabile să realizeze produse potrivit necesităților întregii populații a globului. O eră de extraordinară abundență se va deschide — prevăd unanim futurologii — în secolul XXI. Naște întrebarea: atunci cînd oamenii vor fi satisfăcuți în privința tuturor categoriilor de interese pe care le au, în privința tuturor necesităților pe care le manifestă, atunci cînd nu le va mai trebui nimic, ce va determina progresul producției? Răspunsul se dovedește, pe cît de neașteptat, pe atît de amuzant: progresul producției — afirmă mulți specialiști — în secolul XXI va fi dirijat și dictat de necesități strict estetice. Numai nevoia de schimbare, numai nevoia de « estetic », numai nevoia de a ieși din comun va fi cea care va împinge

înainte producția. Vom intra într-un secol de frenetică succesiune a formelor. Indicii par a fi schimbările de modă actuale; cîte trei pe sezon. Indicii se arată a fi actualele schimbări și goana după noutate din domeniul literaturii și artei. Așa se va întîmpla — să credem oare ce ne spun futurologii — și cu producția din secolul XXI ?

Totul va fi goană după schimbare, după noutate serială, pe măsura și după nevoile tuturor. Durabilitatea nu va mai prezenta nici o importanță; produsele industriale vor trebui să placă, indiferent de rezistența lor.

Procurarea lor nu va mai constitui o problemă pentru nimeni. Imperativul secolului XXI e prevăzut a fi: *mereu altceva!*

Va veni vremea cînd oamenii nu se vor mai interesa decît de aspectul estetic al activității lor. Omenirea se îndreaptă către o *civilizație estetică*. În ciuda mării sale forțe de seducție, e greu să realizezi, pe baza datelor experienței deținute pînă acum, o asemenea ipoteză. Chiar nevoia de « altceva » devine, în aceste condiții, o problemă de confort ce trimite, în cele din urmă, tot la anumite interese de ordin practic. Nu trebuie să uităm că pe parcursul dezvoltării istorice a omenirii, cresc nu numai posibilitățile producției, atît industriale cît și agricole, de a satisface interesele oamenilor; cresc deopotrivă, se nuanțează, se diversifică înseși interesele noastre. În aceste condiții, nu aspectul estetic al consumului de bunuri materiale se cere discutat mai întîi, ci aspectul practic, nevoia permanentă a unui plus de confort pe care, om fiind, nu poți să n-o resimți.

GÎNDIREA DE AZI ȘI LUMEA DE MÎINE

215

«Lumea de mîine» a constituit întotdeauna un motiv de speranță, dar și de îngrijorare. «Ce se va întîmpla mîine?» În căutarea unui răspuns mulțumitor, gîndul se vede tentat s-o ia înaintea faptei, reflecția înaintea acțiunii, fantezia înaintea realității. Astfel, consumul nostru zilnic de supoziții și ipoteze apare de-a dreptul impresionant. Mai ales astăzi, marile cuceriri ale științei și tehnicii, marile înfăptuiri ale secolului XX, nu pot să nu seducă imaginația, nu pot să nu invite, permanent, la cele mai diferite supoziții în legătură cu viitorul. Chiar dacă din tot ce noi ne închipuim că «va fi mîine» nu se va adevăra decît foarte puțin, fenomenul merită reținut, deoarece reprezintă primul dintre momentele de inițiere în viitor. E momentul care marchează reflecția, iar reflecția înseamnă, prin definiție, tentativă de înțelegere. Reflecția — nota Hegel — realizează cel puțin atît: transformă trăirea în gîndire, transformă inconștientul în conștient. Numai așa putem concepe acea stare specific umană de veghe în legătură cu tot ce are loc, despre care s-a vorbit și se vorbește atît de mult. Ce presupune veghea la oameni? Presupune, în primul rînd, *rațiunea în stare de judecată și decizie competentă*. Veghea presupune, în al doilea rînd, neliniște, adică încercare de a desluși sensurile devenirii, de a percepe freamătul schimbărilor și viitorul realității. Veghea presupune, apoi, *grijă și îngrijorare*.

Numeroase scrieri filosofice nemarxiste, apărute în ultimele decenii, acordă conceptelor de *grijă și îngrijorare* o importanță deosebită. Fie că este vorba despre «omul existențialist», revoltat împotriva condiției sale absurde, așa cum îl văd un Sartre sau un Camus, fie că este vorba despre «omul nemulțumit», așa cum îl văd «raționaliștii» erei post-industriale de tip Marcuse ori Hannah Arendt, fie că este vorba despre «omul ispitit», așa cum încearcă să-l teoretizeze noii neotomiști, problema grijii și a îngrijorării revine mereu, în mod obsedant. Pentru Heidegger, îngrijorarea, adică starea de grijă, reprezintă primul atribut al existenței umane; omul nu poate fi conceput decît ca existență veșnic îngrijorată, veșnic preocupată de rostul lucrurilor, de rostul său, de rostul celorlalți, — existență veșnic preocupată să se integreze în lume și să-și substituie lumea. Heidegger consideră că în construcția conceptului de *grijă (Sorge)* pot fi distinse cel puțin trei planuri: *străduința de depășire a prezentului; convingerea că e imposibil să te sustragi consecințelor devenirii și să nu fii răspunzător și tu de ceea ce se poate întîmpla; tentația de a trece pe seama altcuiva răspunderea pentru ce va fi*. De aici deduce Heidegger imposibilitatea tihnei pentru om. Definiția heideggeriană a grijii este evident speculativă. Încercînd s-o dezvolte, Hannah Arendt, autoare extrem de populară în Statele Unite, înzestrată cu un deosebit simț al observației, dar nu mai puțin pasionată

de speculații decît Heidegger, își propune în *The Human Condition* (1958), tradusă pînă acum în principalele limbi europene, o amplă analiză a raporturilor dintre ceea ce există și ceea ce va exista. « Oamenii — spune ea — sînt ființe condiționate, fiindcă orice lucru cu care vin în contact se transformă imediat în condiție a vieții lor. Universul în care se dezvoltă *viața activă* constă din lucruri realizate de către om; însă chiar lucrurile care își datorează existența lor oamenilor condiționează constant pe cei ce le-au făcut... Oamenii își creează astfel permanent propriile lor condiții de existență, care însă, în ciuda originii lor umane și a variabilității lor, posedă aceeași putere de condiționare ca și lucrurile naturale. Tot ce e relație prelungită cu viața omului, își asumă imediat caracterul unei condiții a existenței umane. Aceasta e rațiunea pentru care oamenii, orice ar face, rămîn tot timpul ființe condiționate. Fiecare element ce intră în universul uman, prin dispoziție spontană sau prin inițiativa omului, devine parte a condiției umane. Ciocnirea dintre realitatea lumii naturale și existența umană e percepută și acceptată mereu ca forță condiționantă. Obiectitatea lumii — caracterul ei de obiect ori de lucru — și condiția umană, sînt în funcție una de cealaltă, sînt corelate; întrucît existența umană e o existență condiționată, ea ar fi imposibilă fără lucruri, iar lucrurile ar fi o adunătură de fragmente irelate, o nonlume — dacă nu ar condiționa existența umană ».

Dezvoltate pînă la ultimele lor consecințe logice posibile, ideile cărții semnată de către Hannah Arendt duc la concluzia că, orice ar face, omul nu poate și nu va putea stăpîni niciodată, cu adevărat liber, lumea; trăim într-o situație în care nici nu se știe bine: noi stăpînim lumea sau lumea ne stăpînește pe noi? Nemulțumirile și neliniștea omului de astăzi își au originea, după Hannah Arendt, în conștiința, din ce în ce mai pronunțată, a acestui adevăr sinistru. Sîntem nemulțumiți de ceea ce am obținut. Sîntem nemulțumiți de ceea ce nu am obținut încă. Sîntem nemulțumiți de ceea ce există. Sîntem nemulțumiți de ceea ce nu există. Dar ce rost își au nemulțumirile noastre? Indiferent de starea noastră de spirit, lumea își urmează imperturbabil cursul. Nu putem ieși din limitele pe care ea, lumea, ni le impune, cum nu putem ieși din propria noastră piele. Destinul umanității a fost și rămîne la infinit imprevizibil. Tot ce putem face — pentru a nu ne lăsa paralizați de inerție — este să *îndrăznim*, în ciuda tuturor evidențelor, să *îndrăznim* fără speranță.

Îndrăzneala e un alt termen mult utilizat într-o serie de scrieri mai noi. Eduardo Gonzales Lanuza îl discută (*Diogenes*, ianuarie-martie 1969) pînă și din perspectiva unor manifestări ale artei contemporane. A îndrăzni s-ar traduce prin a da

curs nemulțumirilor, ignorîndu-se, sfidîndu-se orice dificultate. Îndrăzneala determină, astfel, inevitabil, o schimbare. În cazul în care schimbarea se dovedește totală sau relativ totală, ea poartă numele de *revoluție*. În cazul în care schimbarea e doar parțială, ea poartă numele de *reformă*. Îndrăzneala atrage după sine înfruntarea spontană și directă a contextului. A îndrăzni devine echivalent cu a decide destrucția și deci, profanarea unei stări de lucruri date.

Îndrăzneala, sau poate mai bine spus *cutezanța*, a constituit, din timpuri foarte vechi, una dintre principalele calități omenști. Pentru îndrăzneala sa de a-l fi înfruntat pe Zeus, Prometeu a fost acceptat atîtea secole drept simbol al eroismului uman. Günther Anders, în *Die Antiquiertheit des Menschen* (traducerea italiană: « L'uomo è antiquato », 1963), e de acord, aparent, cu această idee. El observă că: « Mîndria prometeică rezidă în refuzul de a fi debitor pentru ceva, nici măcar pentru noi înșine, la alții; orgoliul prometeic constă în a ne datora totul, chiar pe noi înșine, exclusiv nouă. E adevărat că resturi ale acestei atitudini, tipică *self made man*-ului din secolul XIX, mai sînt încă vii astăzi, însă ele nu mai formează o caracteristică a noastră. În locul lor s-au infiltrat, manifest, atitudini și sentimente de un alt gen, atitudini derivate din ciudatul destin al prometeismului, supus unei spectaculoase răsturnări dialectice. Poate că Prometeu a repurtat o victorie prea triumfală, atît de triumfală încît acum, confruntat cu opera sa, începe să-și piardă din orgoliul care îi era atît de firesc în secolul trecut și începe să-l substituie cu sensul propriei sale inferiorități și micimi... ». « Cred — mărturisește Günther Anders, prin intermediul unui personaj imaginar — că am descoperit urmele unui nou « pudendum », ale unui nou motiv de rușine ce nu a existat în trecut. O voi numi, pentru moment, *rușinea prometeică*, și înțeleg prin asta rușinea încercată în fața umilitoarei înălțimi a calității obiectelor făcute de noi înșine... ». Silogismul lui Anders are următoarea structură: noi înșine am făcut mașinile; atitudinea noastră naturală și legitimă față de ele ar trebui să fie aceea de orgoliu; cîteodată, însă, posibilitățile lor de a dezlega misterele lumii se dovedesc superioare celor de care dispunem noi. Rușinea prometeică ar fi în acest caz rușinea noastră de a fi devenit altceva decît ar trebui să fim, adică stăpînii mașinilor. Astfel, cînd omul se dovedește incapabil să domine un volum oarecare de informații, el apelează la ajutorul computerului. Computerul concludă, cu o precizie mult mai mare decît omul, asupra posibilităților de utilizare a materialului respectiv, ilustrat prin cifre și formule matematice. Un argument « istoric » produs de către Anders e cel în legătură cu generalul MacArthur. În timpul agresiunii imperialiste din Coreea, MacArthur hotărîse

să utilizeze bomba atomică și a cerut aprobarea președintelui Statelor Unite în acest sens. Președintele a consultat mașinile iar mașinile au răspuns, în limbajul cifrelor, că e foarte riscant ca Statele Unite să întrebuițeze bomba atomică în războiul din Coreea. Președintele a dat dreptate mașinilor, iar MacArthur a trebuit să sfârșească, în modul cel mai rușinos, cariera sa militară. Rușinea lui MacArthur devine, așadar, o rușine a individului care se descoperă inferior mașinilor. Prima inferioritate a omului față de mașină ar fi — potrivit opiniei lui Anders — mărginirea și lipsa de profunzime; a doua inferioritate privește faptul că omul, în raport cu mașina, se deteriorează extrem de ușor și e exclus « reîncarnării » industriale. Boala sa constă în aceea de a fi « unic ».

Spectacolul oferit de cea mai mare parte a gândirii filosofice nemarxiste actuale e îngrozitor de pesimist. Relativa lui forță de seducție și fascinație se bazează pe utilizarea amplificată a unor resturi de adevăr, manevrate abil, cu scopul de a le transforma în generatoare de mituri, iluzii și prejudecăți pentru publicul filosofic neavizat. Spre deosebire de pesimiștii tradiționali, care erau exclusiv retorici, urmașii contemporani ai lui Schopenhauer se resimt și ei cumva, de pe urma acelei « rușini prometeice » despre care vorbește — desigur, fără nici un temei real — Günther Anders. Le e rușine, parcă, să-și mărturisească pesimismul. Lipsa lor de încredere în viitor stăruie undeva în subtext; sînt recunoscute marile achiziții ale civilizației secolului XX; e recunoscut incontestabilul progres pe care l-a făcut omenirea în ultima sută de ani, totuși ceva « nu inspiră încredere », ceva nu îngăduie să se spere în mai bine. Cum altfel am putea defini pesimismul decît ca refuz de a recunoaște vreun temei pentru speranța în mai bine? S-ar putea vorbi de două tipuri de pesimism: *pesimismul peren* și *pesimismul profetic*. Pesimismul peren nu poate să însemne decît atitudinea prin care sînt negate orice perspective de ameliorare a condiției omului în viitor; am fost și sîntem condamnați la aceleași standarduri, la aceleași neputință, la aceleași limite. Pesimismul profetic înseamnă, de fapt, nu numai a nega orice posibilitate de ameliorare a condiției noastre în viitor, dar a prevesti, chiar, mai răul. Și, vai, numărul unor asemenea profeți sumbri nu e deloc redus! Cîteodată, speculațiile lor devin captivante, dar... inutil.

C.P. Snow, celebru scriitor și estetician, în *The Two Cultures* (trad. italiană: « Le due culture », 1964), se arată foarte îngrijorat de abisul crescînd ce s-a deschis — în conștiința omului contemporan — între cultura umanistică și cea științifică. Oamenii de artă și literatură nu înțeleg nimic sau aproape nimic din marile realizări ale științei de astăzi. Oamenii de știință, specializați pînă la a deveni « surzi » față de artă, refuză ori nu

au timpul necesar să ia în considerare grupurile de inițiative umanistice care nu-i privesc direct. Ce se va întîmpla în viitor?... Va fi foarte rău, răspunde Snow. Va fi tragic. Va fi periculos. Ce este de făcut? O întoarcere la «fericitele» timpuri ale Renașterii, cînd omul se definea ca spirit universal, ca spirit total, apare drept imposibilă. A-i obliga pe oamenii de știință să citească literatura ce nu le place e tot atît de imposibil. A-i obliga pe scriitori să învețe formule matematice nu e mai puțin imposibil. Iată-ne în situația cînd nu mai putem recunoaște nici o perspectivă de mai bine în viitor, nici o speranță într-o lume mai armonioasă. Nu ne rămîne decît să fim pesimiști...

Aceeași este și concluzia cărții lui Erich Kahler *The Tower and the Abyss or the Transformation of Man* (trad. italiană: «La Torre e l'abisso», 1963). Kahler practică supoziția apocaliptică, bazată pe argumentația sistematică, riguroasă, logică și foarte subtilă, refuzînd constant metafora bombastică sau orice alt mijloc șocant de exprimare. El constată mai întîi o mare sciziune din exterior în conștiința omului contemporan. Marile aparate colective — cum sînt corporațiunile, partidele politice, organizațiile industriale și comerciale — impun astăzi individului paralizante modele de conformism în care se vede înregimentat progresiv. Mai trebuie ținut seama — după opinia lui Kahler — și de faptul că «dacă pe timpul lui Marx tehnica nu dispunea de o prea mare forță de penetrație, în nici un cîmp social, astăzi ea a devenit, sub multe aspecte, un important factor de alienare. Mașina, cu a sa omniprezență în viața modernă, a scufundat și sufocat conștiința omului pînă la a-i tulbura profund contactul cu el însuși. Lumea nu mai e singură cu ea însăși și tinde tot mai mult să-și piardă facultatea de a se înfrunta pe sine însăși fără prezența mută a mașinii, pentru a nu ne gîndi decît la constantul și zgomotosul amestec al radioului, ori al tumultului urban și cele ale publicității în treburile noastre de conștiință. Tehnica a abolit — e adevărat — distanțele între țări și continente, dar a format, cu ajutorul mijloacelor de comunicație — radio, televiziune, avion — și al schimburilor economice și culturale, acea lume unică în care ne aflăm, inevitabil, constrînși împreună. Mașina, pe de altă parte, a distrus contactele imediate între indivizi, ca în cazul conducătorului care discută cu subalternii prin intermediul dictafonului — subalterni ce nu-l văd niciodată și care îl «cunosc numai după voce»; sau, în cazul mașinii tipografice și al patefonului — care au eliminat contactul imediat dintre public și artist. Însă, pe de altă parte, tehnica a împins destul de departe contactul general al «publicului invizibil» cu expresia artistică și în particular cu muzica.

Domnia forțelor cimentatoare și a celor dezagregatoare ale tehnicii va depinde de această importantă alternativă în care e implicat întregul destin al omului: va reuși omul să obțină controlul asupra propriilor sale produse sau va fi dominat de ele? Distanța care separă oamenii în viața cotidiană, lipsa de imediatitate în contactele umane și solitudinea ce derivă din ele, ale căror martori sîntem nu o dată, își au rădăcina în alienarea omului de centrul său intim... Se tinde astăzi tot mai mult spre stabilirea contactelor cu partea funcțională și externă din noi, acea parte din noi care are, fără nici un dubiu, dreptul la existență, în timp ce latura umană individuală din noi, pentru care structura noastră socială nu prevede un loc legitim, arată tot mai « palidă », tot mai izolată, tot mai alienată. Dezagregarea sau reducția limbajului uman comun, dispersarea limbajului în multiforme încrengături ce se îndepărtează de centrul uman sînt, și ele, responsabile de fenomenele de înstrăinare survenite între noi. Aproape că nu mai dispunem astăzi de un limbaj uman comun al unor secțiuni colectivizante, s-au proliferat o multitudine de jargoane științifice, tehnice, profesionale și ziaristice, care constituie tot atîtea abstracțiuni parțiale. Același termen își asumă semnificațiile cele mai diverse, în funcție de cîmpul și contextul în care se găsește. Rezultă un fel de babilonie ce face cîteodată dificilă dezvoltarea unei discuții în probleme de ordin general, dacă termenii nu au fost definiți cu precizie de la bun început ».

Kahler constată, apoi, o altă mare « sciziune » a condiției omului contemporan, de astă dată, « din interior ». Kahler e de părere că arta contemporană, la fel ca știința, au determinat o lărgire considerabilă a orizonturilor omului de astăzi. Însă chiar această operă de expansiune a determinat distrugerea personalității umane. Omul de azi nu mai posedă nici o valoare morală. Omul de astăzi apare în postura unui bezmetic, optînd cu același entuziasm și aceeași indiferență pentru situațiile cele mai diverse.

« Ce se va întîmpla mîine? » Va fi foarte rău — răspunde Erich Kahler. Va dispărea personalitatea. Vom trăi într-o lume de anonimi. Adio genii! Adio maeștri! Vor dispărea toate criteriile de apreciere considerate pînă acum ca sigure. Va dispărea simțul responsabilității.

Să fie oare chiar așa?

Oricîtă înțelegere am avea pentru autorii unor atari teorii, nu putem să nu observăm că ele sînt produsul unei anume societății, al unui anume mod de viață, condamnate istoric. Hannah Arendt, în cartea amintită, se lansează într-o demonstrație și mai spectaculoasă.

Scriitoarea americană procedează la analiza sentimentului de *plictiseală*. Ce este, de fapt, *plictiseala*? Nimic altceva decît o stare de nemulțumire față de ceea ce există — o stare de nemulțumire deocamdată pasivă. Cînd *plictiseala* ajunge la un anumit grad de saturație, omul își permite evaziunea, încercarea de a-și părăsi condiția, în speranța unui « mai bine ». Dacă evaziunile ar putea fi clasificate riguros, atunci noi am reține cîteva dintre formele lor mai interesante: evaziunea în imaginar, evaziunea în exotic, evaziunea în pueril și evaziunea în neant. Primele trei sînt cele care formează suportul tuturor iluziilor și al tuturor utopiilor, prin care cineva se poate refugia într-un timp trăit sau livresc, la trecut, prezent sau viitor, prin gesturi care să-l sustragă obligațiilor sociale ori morale de un anumit tip. Hannah Arendt descoperă un nou tip de *plictiseală* — *plictiseala de Pămînt*. De mii de ani, trăind pe micul nostru glob terestru, ne-am plictisit de el. Vrem acum să evadăm în Cosmos și căutăm, prin toate mijloacele, ca voința noastră să se împlinească. Ce semnificație poate să aibă acest nou sentiment de *plictiseală*? Oamenii s-au plictisit pînă acum de locurile în care trăiau și țineau să evadeze în alte locuri, ale aceluiași Pămînt. Oamenii s-au plictisit pînă acum de timpul în care trăiau și țineau să evadeze în alte timpuri, tot ale aceluiași Pămînt. Niciodată, însă, oamenii nu s-au plictisit de Pămînt. Cei vechi, cînd se întorceau de pe ape și puneau piciorul pe pămîntul cunoscut al patriei, strigau « ahoe! », în semn de slavă pămîntului patriei. Chiar gestul lui Ion al nostru, din romanul lui Liviu Rebreanu, rămîne simbolic pentru o asemenea mentalitate. Ion sărută Pămîntul. Nu e aici numai dragostea țărânului de avere. Mai e și altceva. E gestul de recunoștință supremă a omului față de cel mai sigur suport al său — Pămîntul. Rare au fost firile — de obicei maladive — care au preferat și practicat tipul de « evaziune în neant »: sinuciderea. Ele reprezintă anomalii. Evaziunea în Cosmos a omului consfințește, acum, un nou tip de *plictiseală*, *plictiseala de Pămînt*. Ne-am plictisit de Terra — susține H. Arendt — și vrem să evadăm pe alte planete. Ce semnificație poate să aibă încercarea noastră de a părăsi Pămîntul, al cărei act de naștere a fost semnat în 1957, odată cu lansarea primului satelit artificial? Reprezintă anul 1957 începutul celei mai mari aventuri sau al celei mai mari revoluții în care s-a lansat vreodată omul? Termenii de *aventură* și *revoluție* sînt iarăși doi termeni frecvent întrebuițați în multe studii contemporane de filosofie, etică și estetică.

Aventura se traduce printr-un act de părăsire a contextului, în absența unei motivații temeinice, ignorîndu-se principiile după care lumea se conduce, ignorîndu-se raportul dintre forțele « evadatului » și greutatea ce le are de întîmpinat.

Din întîmplare — și numai din întîmplare — aventura se poate solda cu o victorie. Dar ea se poate solda și cu o înfrîngere. Dacă se întîmplă ca acțiunea celui care « evadează » să se înscrie pe coordonatele generale ale devenirii istorice, ea va sta sub semnul progresului. Dacă nu, va rămîne o tentativă, fie lipsită de sens istoric, fie chiar reprobabilă. *Revoluția*, dimpotrivă, presupune o mișcare în sensul devenirii generale a lumii, în vederea accelerării viitorului. *Revoluția* nu are șanse de izbîndă decît în condițiile în care cei ce-o înfăptuiesc se fac expresia unei necesități istorice determinate.

Merită urmărite transformările conceptelor de *aventură* și *revoluție*, în studiile de filosofie, estetică și critică din ultimele șapte decenii. Inițial, orice tentativă de evadare din contextul dat era numită *revoluție*. Futurismul s-a proclamat *revoluție estetică*. Cubismul s-a proclamat *revoluție artistică*. Dadaismul s-a proclamat *revoluție literară*. Suprarealismul s-a proclamat *revoluție culturală și artistică*. Cu timpul, însă, pe măsură ce adevărul a putut fi mai bine deslușit, termenul de *revoluție* a fost înlocuit cu acela de *aventură*. Cu excepția lui Hans Sedlmayr (*Die Revolution der Modernen Kunst*, 1958), majoritatea autorilor vorbesc azi despre aventurile artei moderne, ale literaturii recente, ale omului contemporan. Unele titluri mi se par ilustrative: R.M. Alberes: *L'aventure intellectuelle du XX^e siècle*, 1950; Denis de Rougemont: *L'aventure occidentale de l'homme*, 1957; Micheline Sauvage: *L'aventure philosophique*, 1966.

Ce se va întîmpla mîine? Orice răspuns rămîne condiționat de valoarea acțiunilor întreprinse astăzi. Ne-am lansat într-o *revoluție* sau într-o *aventură*? Pesimiștii sînt toți înspăimîntați de spectrul consecințelor nefaste « ale celei mai nesăbuite aventuri pe care omul a întreprins-o vreodată: aventura în Cosmos ». Mințile lucide văd însă în eforturile temerare întreprinse astăzi pentru cucerirea spațiului cosmic cea mai mare *revoluție* pe care omul a fost vreodată în stare să o înfăptuiască.

La întrebarea: « ce se va întîmpla mîine » mai este necesar să avem în vedere și altceva. Chiar și pesimiștii inveterați sînt de acord în a recunoaște că « mîine » se anunță diferit, că unele lucruri se petrec într-o parte a lumii și altele în cealaltă parte a ei. « Mîine » a început de astăzi și el nu poate fi pretutindeni același, cum planeta noastră nu e pretutindeni aceeași; există o lume socialistă și există o lume capitalistă.

Devine un nonsens ca, din moment ce nu speri în viitor, să crezi totuși că el îți va aparține. Viitorul a aparținut întotdeauna optimiștilor. Viitorul a aparținut întotdeauna numai celor care au acționat în numele lui. Nu mi se pare deloc forțat a afirma că dintre toate curente filosofice care se profilează

la orizontul gîndirii de astăzi, doar marxismul se definește ca filosofie prin excelență optimistă, ca filosofie prin excelență a viitorului.

Înainte de a deveni teorie științifică și practică a unei noi orînduiri, marxismul a fost proiect uman, proiect pentru lumea secolelor următoare, proiect pentru viitor. Primele scrieri ale lui Marx au, din acest punct de vedere, semnificația unor adevărate texte de introducere în viitor. Marxismul și viitorul se contopesc în aceeași plasmă unică a umanității de mîine.

Ce reprezintă omul, care este rostul său pe pământ, cum pot fi apreciate acțiunile sale, sînt întrebări obsesive ale gândirii dintotdeauna. Au existat, însă, epoci cînd aceste întrebări s-au pus cu mai multă pregnanță. Asemenea epoci au fost denumite umaniste, iar sistemul de reflecție cu privire la problematica noțiunii de om a căpătat, prin tradiție, după cum se știe, denumirea de *umanism*.

Vom deosebi, aşadar, mai întîi, pe plan istoric, mai multe tipuri de umanism: antic, modern, contemporan.

Vom deosebi, apoi, un umanism filosofic, un altul literar și artistic, un altul religios, în funcție de disciplinele pe baza cărora s-au cristalizat sistemele de reflecție cu privire la problematica noțiunii de om.

În măsura în care problematica noțiunii de om a fost luată în dezbateră din perspectiva diferitelor orientări și direcții filosofice, vom deosebi, bunăoară, un umanism existențialist și unul personalist etc.

Dar atari «clasificări» prezintă prea puțină importanță pentru problema ce vrem s-o discutăm. Singura distincție importantă, ce merită reținută cu toată atenția, rămîne aceea referitoare la existența unui umanism *abstract*, vorbind în general despre om și a unui umanism *concret*, a unui umanism *iluzoriu* și a unui *umanism real*. Doctrinile umaniste anterioare, indiferent de epocile și societățile la care subscriu, s-au resimțit permanent de pe urma importanței «încărcături speculative» conținute. Noțiunea de om era aici privită izolat de existența adevărată a oamenilor, de nevoile lor, de aspirațiile lor. Se vorbea în cuvinte emoționante despre om și esența umană ca fiind etern aceleași. Și astăzi reziduuri ale mentalității speculative se fac încă simțite. Chiar atunci cînd își propun să vorbească despre condiția omului în societatea socialistă, unii dintre noi se văd furați, cîteodată, de farmecul irezistibil al determinațiilor lipsite de suport temeinic, se văd furați de mitul filosofic al omului atemporal și aspațial.

Marx procedează, pentru prima dată, la abordarea lucidă a noțiunii de om — omul înțeles ca *totalitate a relațiilor sociale* dintr-o anumită perioadă istorică și dintr-un anumit loc. Pentru Marx, problema umanismului constituie, în primul rînd, o problemă de ordin *practic*. Într-o societate nedreaptă, omul nu poate să-și dovedească adevărata sa dimensiune. Nedreptatea socială e, prin sine, antiumană.

Trebuie, deci, înlăturate cauzele nedreptății.

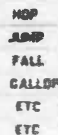
Trebuie, deci, înlăturată nedreptatea. Trebuie, deci, schimbată ordinea existenței. Trebuie, deci, instaurată o lume mai bună. A vorbi despre om, a pleda pentru om, neîntreprinzînd nimic în vederea schimbării revoluționare a ordinii existente, constituie un act lipsit de finalitate. A vorbi despre nobila misiune

3. Coregrafie programată la computer.



CHI MANCAVA DA UNA PARTE ALL'ALTRA SI LIBERA AD ALI TISE
 ESSI MANCANDO CHE FINISCA L'ARZA OR NESSUNO FACENDO FINIA
 ESSI MANCANDO NESSUNO DESTINATO A L'ARZA OR NESSUNO FACENDO
 FINO AL CAPPELLI APPICCIATA ALLA PELLE NON CAPITERA' MAI PUL
 IL SOGNERO DELLA NEVE OR GIALLO OR VERDE NESSUNO VOLIVA RISTARE
 IL TRAVERSANDO ACCONTO LA DISTANZA ESATTA PER FARE A VERO
 IL TRAVERSANDO ACCONTO LA DISTANZA ESATTA PER FARE A VERO
 INTE' L'ISTANTE ANCHE MONDICI SOPRA OR GIALLO OR VERDE
 IL TRAVERSANDO ACCONTO LA DISTANZA ESATTA PER FARE A VERO
 FINO AL CAPPELLI E ESTATE PU CALDA NELLE NOSTRE TENEBRE

2

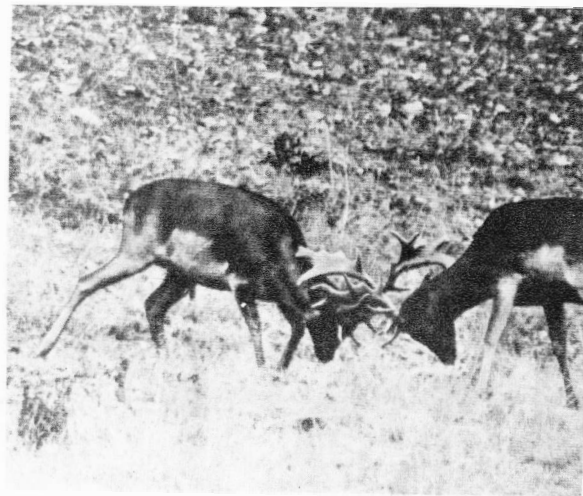




1

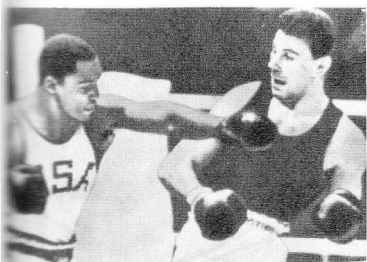
1. Un arbore care se apleacă:
semnal de vânt.
2. Nu are această înfruntare
dintre doi cerbi
aspectul unui adevărat dialog?
Orice replică implică
o inițiativă anterioară
din partea adversă.

*Producție industrială în serie,
consum, răgaz, cultură de masă,
artă de masă, automobil, computer,
cinematograf, televiziune,
radio, pick-up,
magnetofon,
reviste ilustrate, telefon, scris, vorbire —
sînt termeni care trimit, toți,
la o realitate extrem de complexă,
prea puțin avută în vedere de către noi
pînă acum: realitatea comunicației.
În condițiile civilizației contemporane,
dezvoltarea și intensificarea
comunicației,
de toate tipurile,
constituie un fenomen ușor de verificat.
Comunicația vizuală, în perimetrul căreia
se înscrie, dintr-o anumită perspectivă,
și domeniul esteticului,
face parte integrantă din această realitate.
Sîntem realmente asaltați de uriașe
cantități de mesaje
provenite din diverse surse,
a căror receptare rapidă e dirijată
prin exploatarea diferitelor tehnici
— cum ar fi tehnica reclamei, a ambalajelor,
a jargoanelor profesionale la modă etc.
Luete în discuție în lumina fenomenelor
la care ne-am referit pînă acum,
diferitele resorturi ale comunicației,
inclusiv ale celei vizuale, capătă valențe noi.
Practic, a exista presupune
a-ți semnala prezența în lume
și a recepta, permanent,
semnalele lumii din jur.*

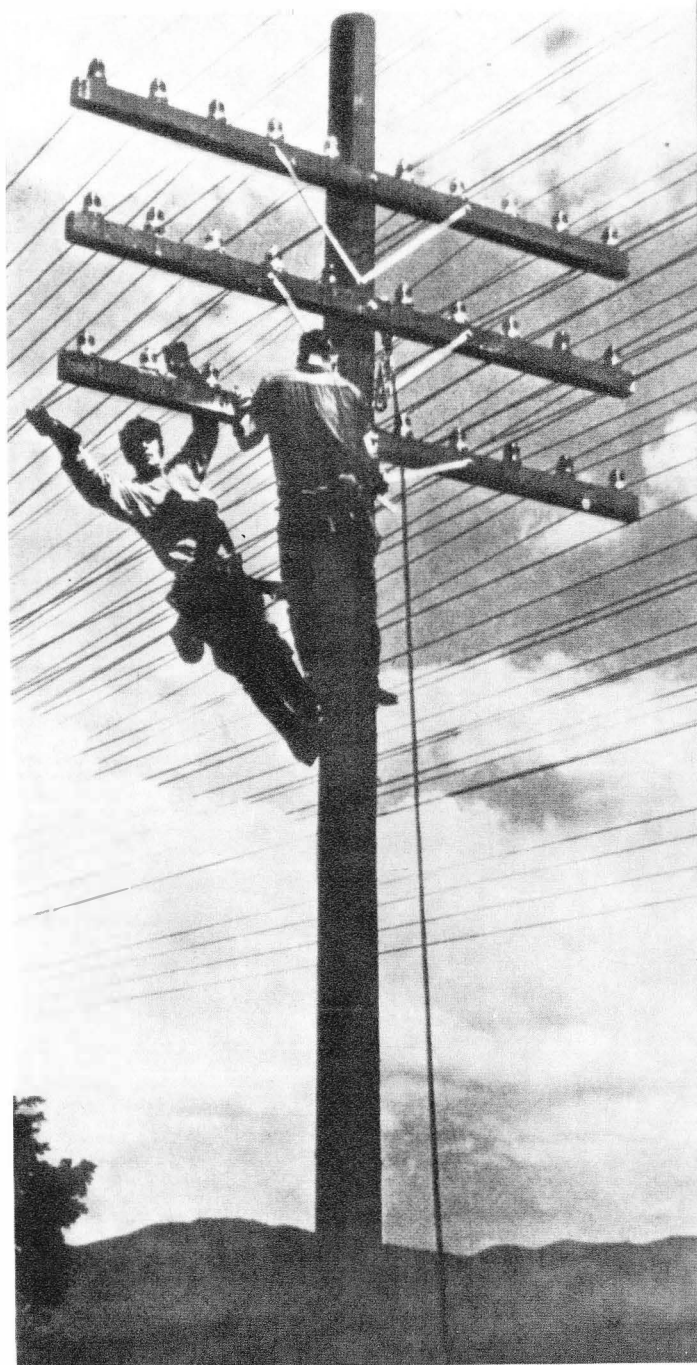


2

1. Boxul — « dialogul pumnilor ».
2. Pretutindeni se întind
diferitele
« canale de comunicație ».



1



2

*În funcție de capacitatea noastră
de a decoda mesajele receptate,
informația transmisă
ne poate fi utilă în diferite grade.*

1. Sistem simbolic pentru un calculator electronic.
Necunoscînd limbajul în care computerul se poate exprima, e greu să ne dăm seama de ceea ce un semn sau altul pot să reprezinte.
2. Semnele unei limbi pe care nu o cunoaștem.
Ne sînt deopotrivă străine atît semnele ca prezență vizuală, cît și informația pe care ele o transmit.
3. Semnele unei limbi pe care, de asemenea, nu o cunoaștem.
Cuvintele sînt transcrise însă în alfabetul latin și, la prima vedere, se creează impresia că ne aflăm în fața unui text mai puțin străin decît cel anterior, deși nu pricepem sensul nici unui cuvînt.



「うー、うー、うー」
さて、さっきの項目だ。何項目だ？
「十六項目」学生たちが叫んだ。
「その通り。ではお前たちの十六人が死ぬん
用意はよいのか？」
返答なし。
「一項目につき一発。さあ、たれが第一陣をう
けたまわるのだ？ お前だ、そこにいる金髪！
根性のくさった小ヤンゴどもを一人のこらず
やつつけるのだ！」
AVOの将校は三発放った。学生たちは左右
をながめた。一人もおれていなかった。おど
かしたつたのだ。
「AVOの将校は三発放った。学生たちは左右
をながめた。一人もおれていなかった。おど
かしたつたのだ。」

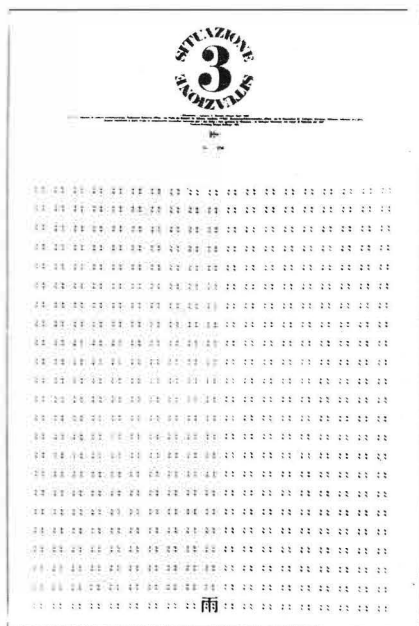
を怒涛のような群衆の中へなげこん
どは鬼火のように町中につたわつた
とその仲間はずでに殺された、AV
まえで民衆に機関銃の掃射をくわえ
いうのだ。放送局のそとがわでは群
はじめた、"ストだ！" "ストだ！"
「ストだ！」
「デロをやつたけろ！」
このころまでにはスターリン像は
つてひつばつてゆかれる最中だつた
イ・シンハズの近くでコーヒー店か
がおこつた。映像をひつばつてい
ちの数名がたおれて、鮮血が街路を

AVO tentang orang banjak yang sedang berkumpul dan ditengah² per-
rundingan itu. AVO mengidjinkannya. Para mahasiswa itu dipersilahkan
kesuatu tjorong radio dan djuru bitjara mereka itu menjarkan tuntutan².
Para anggota AVO tersenjum dan mengantarkan mereka dengan sopan
keluar dari gedung itu.

Ketika utusan itu tiba didjalanannya orang banjak berteriak bahwa
mereka tak mendengar suatu apapun melainkan hanya musik populer.
Mereka telah ditipu dengan menjarkan dimuka tjorong radio yang mati.
Setelah orang banjak mengerti apa yang terjdadi, mereka menjadi marah
dan berteriak² lalu duapuluh orang mahasiswa berdjalan kembali langsung
kegedung itu. Namun sekali ini orang AVO telah siap untuk menghadapi
mereka. Mereka mempersilahkan para mahasiswa itu memasuki studio
kembali tetapi segera pintu ditutup dibelakang mereka, duapuluh maha-
siswa itu melihat suatu barisan orang AVO yang berpakaian seragam
telah ditempatkan didalam studio itu.

Berdiri berbaris! Menghadap kedinding! Kamu semua djangan ber-
gerak sedikitpun!
„Nah sekarang bagaimana dengan tuntutan² itu. Ada berapa semua?”
„Enambelas”, kata para mahasiswa itu.
„Baiklah kalau begitu enambelas orang dari kamu akan ditembak
mati. Sudahkah kamu siap?”
Tak seorangpun menjawab.
„Satu peluru untuk tiap² tuntutan. Nah, siapakah yang pertama?”
„Kamu yang berambut putih itu. Saja akan melenjapkan semua
bandit² ketjil yang busuk ini!”
Perwira AVO menembak tiga kali. Anak² itu melihat kekiri dan
kekanan. Tak ada yang djatuh tertembak, hanya menakut²i.
Orang² AVO itu membuka pintu dan mengusir mereka keluar.
Mereka dinjahkan kedjalanannya sedang anggota AVO yang lain melempar-
kan granat gas air dari djendela ketengah² orang banjak yang semangat-
nja sedang bergelora itu. Kabar tentang kedjadian itu terebar dikota
bagaikan api yang mengamuk. Szokoly dan pengikut²nja telah dibunuh;
AVO sedang menewaskan orang dimuka gedung radio itu dengan sen-
napan mesin. Diluar gedung itu orang berseru: „Serbu! Serbu!” Dan
kemudian.
„Hantjurkan Gero!”
Pada waktu itu patung Stalin sedang diseret kearah pusat kota.
Dekat Nemzeti Szinhaz: suatu deretan tembakan keluar dari suatu rumah
makan. Beberapa orang yang menarik patung itu djatuh dan djalanannya
berlumuran darah. Beberapa bis listrik telah didjadikan suatu rmtangan

bandă perforată făcînd parte din programul unui calculator electronic.

[illegible]

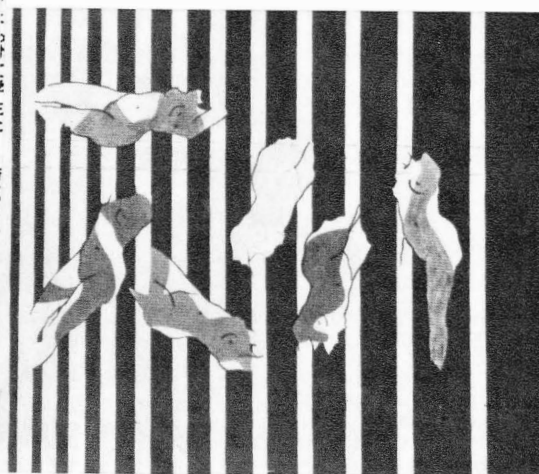
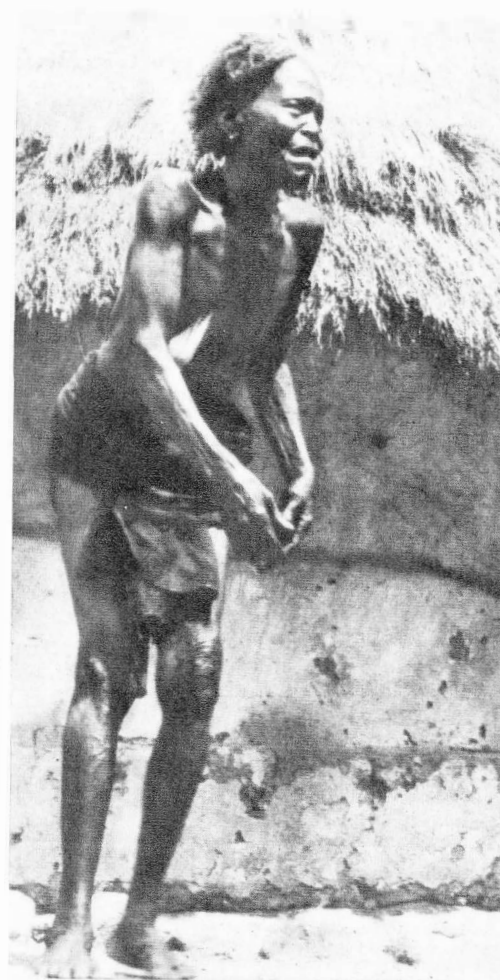
*Pentru a fi receptat,
orice mesaj
parcurge
distanța necesară
de la emițător
pînă la punctul
de destinație.
Pe parcursul acestei distanțe, însă,
calitatea mesajului,
precizia informației
poate fi deteriorată.
Intervin, chiar
în perimetrul de acțiune
al receptorului,
cîteva sisteme
de filtrare,
dintre care cel « cultural »
joacă un rol
destul de important.*

1. Un caz de mesaj
ce poate fi receptat
ambiguu:

nu se înțelege bine
dacă este vorba
despre o persoană
care exprimă
un gest de durere
sau care ride nervos.

2. Francis Picabia:
Dialog.

Și în cazul
operei de artă
mesajul poate fi
receptat ambiguu.



« Canale » de comunicație există diferite, pe unele însă comunicația se realizează în mod coerent și sistematic, pe altele întâmplător și incoerent. Chiar în cadrul aceluiași canal vom distinge porțiuni sau zone unde comunicația se realizează mai intens.

1. « Birfa » — probabil cea mai veche formă de comunicație publică negativă.
2. « Șueta » reprezintă unul dintre cele mai vechi și mai « experimentate » « foruri » de comunicație.
3. Zvonurile intră de asemenea în sfera activă a comunicației vorbite.



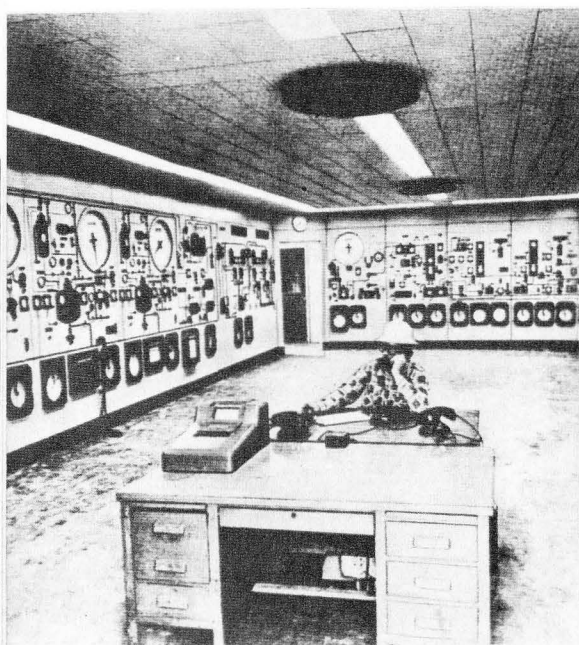
1



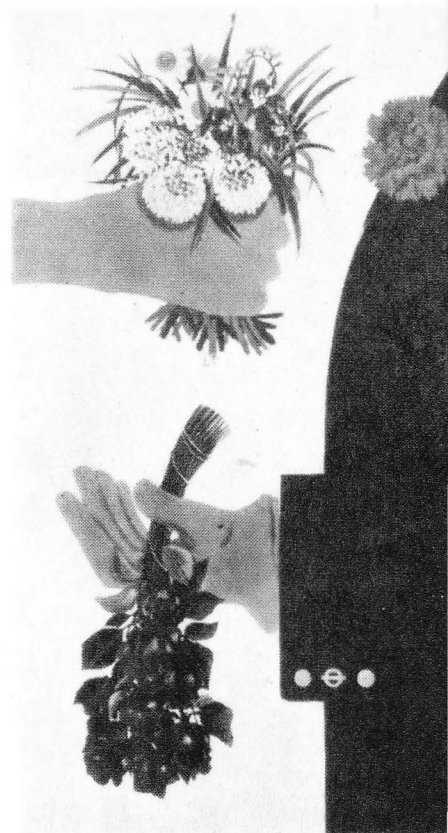
2



3



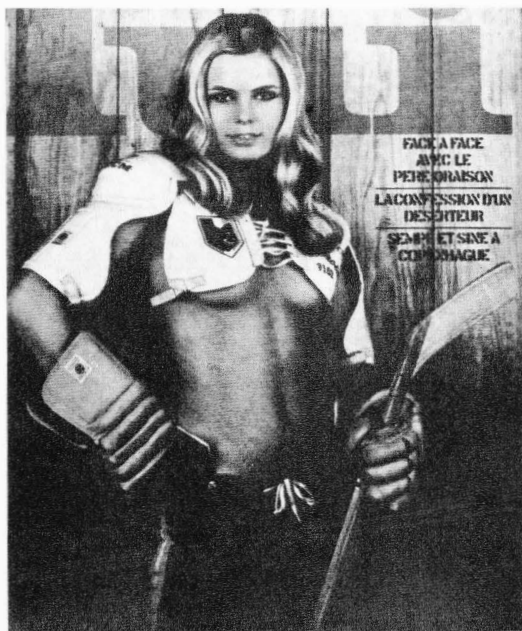
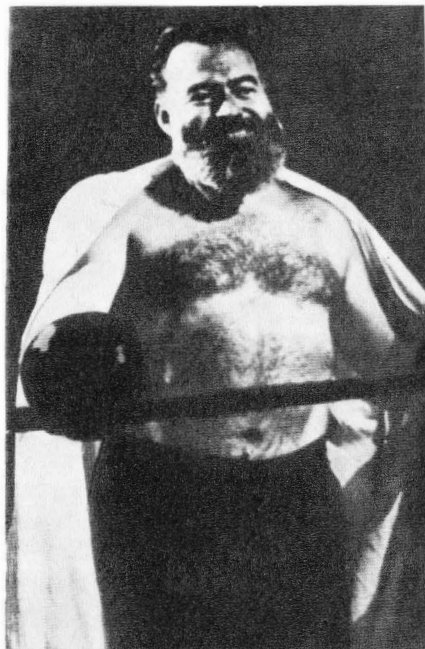
1. Un centru de control al mesajelor.
2. Afișul publicitar: caz tipic de comunicație vizuală intențională.



1. Pentru a populariza boxul,
managerii s-au gândit
la difuzarea acestei imagini
reprezentându-l pe Hemingway gata de luptă.

2. Citeodată, receptorul
poate fi indus și în eroare.
Mesajul are numai aparent aspectul
celui așteptat de către cineva.
În realitate, conținutul lui diferă total
de mesajul presupus.
Tehnica reclamei exploatează
tocmai această situație.

3. Ca să-și convingă cititorii de viitorul
politicii promovate de către guvernul vest-german,
revista « Der Spiegel » sugerează,
chiar prin coperta unuia dintre numerele sale,
că acesta duce o politică științifică,
dirijată cu ajutorul computerelor.



1. Plăcerea informației
în condițiile
instituțiilor tradiționale
de comunicație:
Honoré Daumier —
« Publicul satisfăcut ».
Mesajul transmis
de pe scenă
a ajuns nealterat
la destinație.
2. Încercare
de corectare estetică
a unei forme determinate
de comunicație:
afiș pentru combaterea
vorbirii triviale.

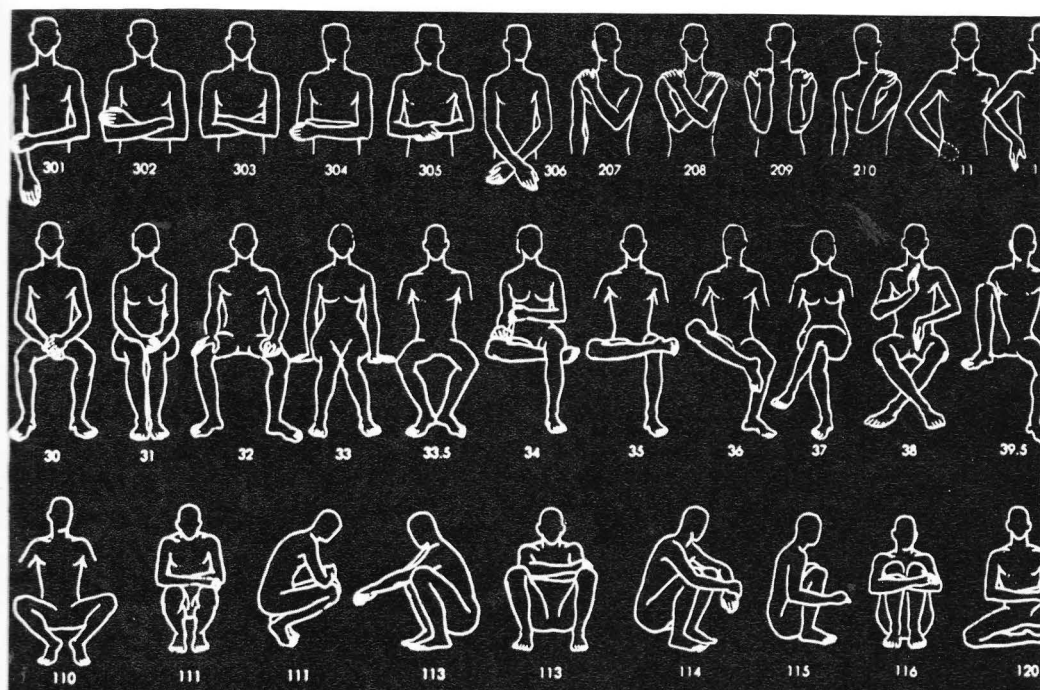


INTERPRETING THE LANGUAGE OF

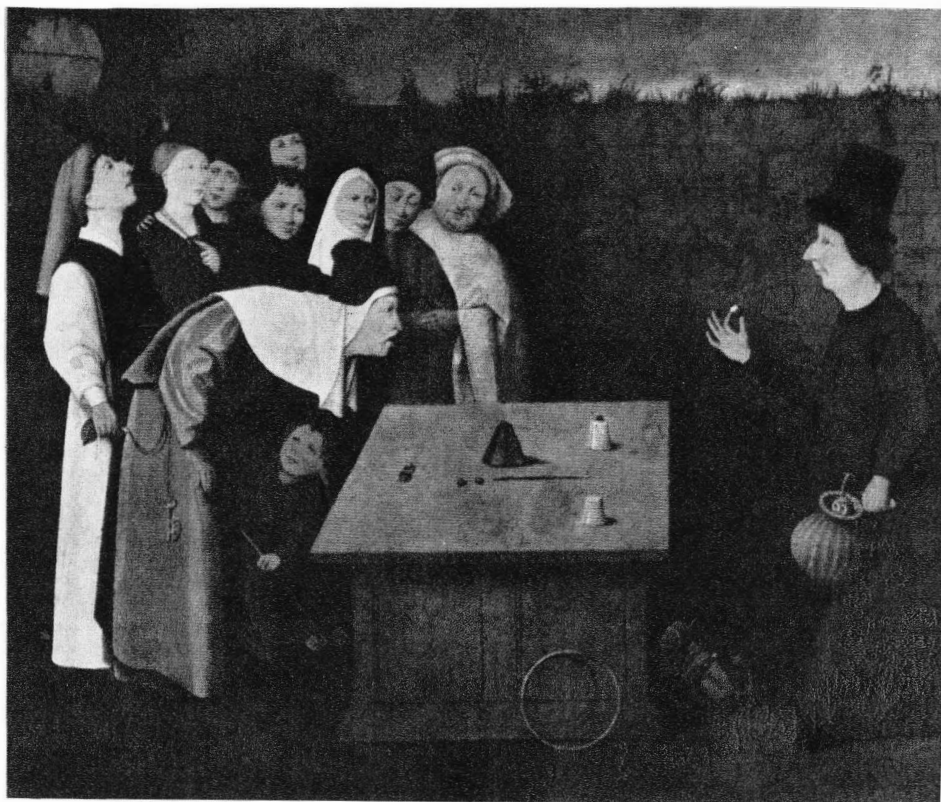
"Looking for a good used car, eh? Well, I've got a real honey that just came on the lot!"	"Looking for trouble, eh? Well, I've got a real lemon here that I've been trying to get rid of for six months!"
"This baby will give you years of trouble-free transportation!"	"However, I'll only guarantee it for 30 days, except parts and labor!"
"It's a one-owner car—"	"The Acme Finance Company!"
"With low mileage on it!"	"The speedometer's busted..."
"And it's never been driven over 50 miles an hour..."	"Because it won't go any faster..."
"It's a good clean car!"	"We just washed it!"
"And it's spotless inside!"	"We forgot to roll up the windows during last night's rainstorm!"
"A two-toned beauty!"	"Half the paint is faded!"
"Starts up almost instantly!"	"The battery's been on charge all day!"

SALESMEN

"I have the garage service records, and I can show you this car has never had to be repaired!"	"It's ready to start wearing out the minute you drive it off the lot!"
"And don't worry about money! We use Bank Financing!"	"We borrow the money from a bank at 5% and charge you 12%!"
"You can rely on us because we depend on repeat customers to stay in business!"	"Anybody idiotic enough to buy a car from us is idiotic enough to come back again!"



1. Studiul pozițiilor
în care o anumită categorie
de mesaje
poate fi recepționată ideal.
2. Plăcerea informației
în condițiile noilor
instituții de comunicație.



Teama de a nu fi induși
în eroare,
prin unul sau altul
dintre mesajele
ce ne parvin permanent,
ne face să fim
cît mai prudenți
în legătură cu fiecare
dintre cazurile de comunicație
pe care îl avem în vedere.
Situația noastră
se aseamănă întrucîtva, atunci,
cu situația publicului
dintr-un cunoscut tablou
al lui Bosch,
care urmărește atent
și impresionat,
totodată,
orice mișcare a « maestrului ».

a omului și a accepta ca lumea să fie împărțită în exploatatori și exploatați, în puternici și slabi, constituie un nonsens. Orice reflecție despre om obligă la *a milita* pentru ca omul să devină, cum ar fi spus Hegel, identic cu noțiunea sa, identic cu sine. Umanismul nu poate să însemne altceva decît *a face* ceva pentru om, pe un plan ori altul: utilitar, educativ-politic, — dar, *a face*, totuși.

Umanismul marxist se definește, tocmai de aceea, în toate privințele, drept un *umanism angajat, militant*.

Termenul de *angajare* se definește în lumina situației noastre de oameni. Prin forța împrejurărilor, ceea ce fiecare dintre noi întreprinde se răsfrînge și asupra celorlalți, privește în mod specific și pe ceilalți oameni, iar acțiunile sociale ale altora se răsfrîng și asupra noastră, ne privesc, în mod specific și pe noi, fiecare. Concepția marxistă despre societate pornește de la premisa că oamenii nu pot trăi decît ca *angajați* unii față de alții, că prin tot ce noi întreprindem, nu facem decît să ne angajăm reciproc, așa încît libertatea fiecăruia devine condiționată de sistemul relațiilor sociale existente. În numele răspunderii și angajării reciproce a oamenilor trăind în cadrul aceleiași orînduiri sociale, Marx și Engels au formulat imperativul revoluției menite să pună capăt oricărei asimetrie, oricărei nedreptăți sociale.

Ce mai presupune termenul de *angajare*?

Axiologic, presupune, înainte de orice, o situație de opțiune pentru unele valori și de refuz pentru altele, acceptarea și totodată refuzul realității constituite: — luată în totalitatea ei. E de la sine înțeles că unele disociații pe această temă se dovedesc mai mult decît necesare. Trebuie avut în vedere faptul că, întotdeauna expresiile pe care noi le folosim se condiționează reciproc. Orice determinare inexactă a unora sau altora dintre ele se răsfrînge inevitabil și amplificat asupra concluziilor pe care urmează să le tragem. De aici, pericolul permanent al erorilor împotriva cărora gîndirea lucidă caută să se asigure.

Presupunînd, concomitent, *acceptarea* și *refuzul* realității constituite, termenul de angajare privește, de obicei, acceptarea valorilor pozitive din punctul de vedere al unui grup social determinat și refuzul valorilor negative din punctul de vedere al aceluiași grup. La modul ideal, termenul de angajare privește adeziunea întregii umanități la valorile pozitive și refuzul a ceea ce se prezintă drept contrar intereselor fundamentale ale omului. Va trebui să convenim, mai departe, că termenul de angajare privește nu numai adeziunea la niște valori oarecari, ci și dezvoltarea, afirmarea, promovarea lor conștientă. Cum întreg domeniul valorilor se prezintă ca reflectînd ipostazele ideale ale umanului, termenul de angajare privește, de

obicei *acceptarea și dezvoltarea* a ceea ce reprezintă optim umanul. *Refuzul* la rîndul său, se referă la ceea ce se opune umanului, la ceea ce contravine aspirațiilor și idealurilor umane superioare, la ceea ce îngreunează posibilitățile omului de a se manifesta în conformitate cu propria sa esență.

Dintr-un atare punct de vedere, arta, literatura în general, nu pot fi concepute decît ca *angajate*.

În momentul în care ajungem să considerăm ceva drept reflecție asupra omului, prin forța împrejurărilor, intervine « problema angajării ». La ce fel de reflecții asupra umanului invită opera în fața căreia ne aflăm? Care este forța sa de convingere? Neputînd niciodată să nu fie măcar vag angajată, literatura nu va putea niciodată să nu fie măcar vag umanistă. Adevărul rămîne și astăzi de partea lui Maioreescu, oricîte corective i-am aduce, atunci cînd susținea că, la dimensiunile literaturii, la dimensiunile artei, la dimensiunile esteticului, eticul se subînțelege, eticul este implicat.

Dincolo, însă, de atari considerente, nu putem uita, totuși, că există diferite grade ale angajării. Practic, prin tot ce întreprindem, noi ne dovedim mereu angajați — angajați față de noi înșine, față de ceilalți oameni, față de « lume ». Umanul nu poate fi conceput decît în limitele amplului proces de angajare reciprocă a oamenilor. Estetica modernă, indiferent de orientările și direcțiile care se profilează la orizontul cercetărilor de astăzi, pare tot mai convinsă de adevărul că omul nu poate fi înțeles decît prin raportare la oameni, nu poate fi judecat decît în lumina relațiilor ce le au oamenii unii cu alții, în lumina relațiilor ce le au oamenii cu propriile lor idei, cu propriile lor experiențe. Prin tot ceea ce știm și cunoaștem, noi devenim angajați atît față de noi înșine, cît și unii față de alții; ne simțim solidari, cu toții, în fața morții, în fața nedreptății, în fața forțelor oarbe ale naturii, în fața a tot ce poate să ne amenințe libertatea, liniștea, viața chiar. Emoția artistică își găsește, în această situație, principala sa explicație. Dacă nu am fi angajați unii față de ceilalți, dacă nu ne-am interesa unii de ceilalți, dacă cel de alături de noi ne-ar fi indiferent, n-ar avea rost, nu s-ar justifica interesul nostru pentru drama pe care ne-o prezintă cartea, pentru soluțiile pe care ni le propune un scriitor, pentru ideile pe care le vehiculează un personaj — pentru spectacolul artistic de orice fel.

Dar, tipul de angajare referitor la imposibilitatea indifferenței noastre unii față de ceilalți reprezintă, fără îndoială, primul grad al angajării umane prin artă.

Conștiința faptului că arta poate contribui, pe căi specifice, la întărirea coeziunii umane, la afirmarea pozițiilor umane superioare, la promovarea și triumful general al omului, în conformitate cu propria sa menire, stă la baza umanismului artistic curent.

De bună seamă, nu numai o asemenea angajare avea în vedere Marx, preconizînd necesitatea unui umanism *militant*, ci o angajare — dacă expresia nu ar suna tautologic — aș spune *pasionată*, *activă* în orice caz. A accepta și dezvolta anumite valori devine echivalent, astfel, din punctul de vedere al filosofiei marxiste, cu a milita pentru valorile pe care socialismul le consideră superioare. Angajarea marxistă în numele umanului apare astfel ca singura angajare autentică. Arta și literatura, create în spiritul unei asemenea angajări, nu vor putea să facă abstracție — e de la sine înțeles — de poziția concretă a oamenilor în lume, de nevoile și interesele lor.

Toți sîntem convinși că trăim un moment istoric deosebit — moment în care se hotărăște, practic, viitorul omenirii. Se pun atîtea probleme inedite în legătură cu fiecare aspect al condiției noastre sociale! Dacă stăm să ne gîndim bine, nimic nu poate fi apreciat altcum astăzi decît ca *deosebit*. Punțile de legătură între ceea ce a fost ieri și ceea ce apare astăzi ni se par tot mai greu de stabilit. Se schimbă fața lumii. Se schimbă oamenii. Chiar și această conștiință a deosebitului, a « extraordinarului », indică dimensiunea prefacerilor ce au loc pretutindeni pe planeta noastră. În condițiile unei asemenea realități, preocuparea ca omul să se dezvolte în conformitate cu propria sa esență capătă o importanță vitală.

Ce facem și ce trebuie făcut *concret* și *practic* pentru ca omul să se afirme în conformitate cu propria sa esență, iar nu prin opoziție cu aceasta? E întrebarea la care nu se poate aștepta niciodată un răspuns definitiv.

« Rămîne veșnic ceva de făcut ». Să nu uităm însă avertismentul lui Marx: a discuta despre om, a pleda pentru ca el să devină mai « nobil », fără a întreprinde, totuși, nimic *practic*, fără a face, totuși, ceva concret în vederea atingerii unui atare deziderat, reprezintă o poziție ce ține de domeniul utopiei.

Din partea autorului	7
----------------------------	---

NOUA DIMENSIUNE A ESTETICII

Omul la infinit	11
Procesul unei științe	14
« A ști », « a crede », « a presupune »	23
Totul devine comunicație	28
Ceva despre standard	35
Noi mituri, noi rituri	39
Original, reproducere, copie, replică	45
Arta pentru răgaz	49
Comerțul cu utopii	59

EVUL PARADOXULUI

Valorile sînt relative, dar... ..	67
Obsesia timpului pierdut	73
Muzeul imposibil	76
Jocul de-a arta	80
Un pericol cultural inedit: literatura și arta obscenă	85
Fenomenul Kitsch	88
Moda ca poncif	97
Nonconformiștii conformiști	102
Vinătorii de prestigiu	111

VARIAȚIUNI PE TEME VECHI

Neînțeleasa lume tehnică	117
Critica birocrățiilor	120
Copiii profeți	122
Croce văzut de noi	126
Cazul filosofic Herbert Marcuse	135
Structuralismul între modernitate și desuetudine	148
Crizele « blinde »	152
Filosofia specificului național	156
Un sistem estetic invizibil	161

MARX — FILOSOFUL MEU INEDIT

Problema « înstrăinării » în filosofia și estetica marxistă	171
Despre « Manuscrisele » lui Marx din 1844	175
Terminologia în dificultate: « alienare » sau « înstrăinare »?	178
Marx estetician	186
Eterna generație nouă	197
Design	203
E posibilă o civilizație estetică?	209
Gîndirea de azi și lumea de mîine	215
« Rămîne veșnic ceva de făcut »	224
 Indice	 229